# FORME & INFORME
## dans la création moderne et contemporaine

Colloque de Cerisy

sous la direction
de Jean-Jacques Thomas
et Bernardo Schiavetta

FORMULES/REVUE DES CREATIONS FORMELLES

2009/NOESIS

Actes du Colloque

# LA FORME ET L'INFORME
## dans la création moderne et contemporaine

organisé du 11 au 18 juillet 2008
au château de Cerisy-la-Salle

# CERISY

Le Centre Culturel International de Cerisy organise, chaque année, de juin à septembre, dans le cadre accueillant d'un château construit au début du XVII[e] siècle, monument historique, des colloques réunissant artistes, chercheurs, enseignants, étudiants, mais aussi un vaste public intéressé par les échanges culturels.

## Une longue tradition culturelle

– Entre 1910 et 1939, Paul Desjardins organise à l'abbaye de Pontigny les célèbres décades, qui réunissent d'éminentes personnalités pour débattre de thèmes artistiques, littéraires, sociaux, politiques.

– En 1952, Anne Heurgon-Desjardins, remettant le château en état, crée le Centre Culturel de Cerisy et poursuit, en lui donnant sa marque personnelle, l'œuvre de son père.

– De 1977 à 2006, ses filles, Catherine Peyrou et Édith Heurgon, ont repris le flambeau et donné une nouvelle ampleur aux activités.

– Aujourd'hui, après la disparition de Catherine Peyrou, Cerisy continue sous la direction d'Édith Heurgon, grâce à l'action de Jacques Peyrou accompagné de ses enfants, avec le concours de toute l'équipe du Centre.

## Un même projet original

– Accueillir dans un cadre prestigieux, éloigné des agitations urbaines, pendant une période assez longue, des personnes qu'anime un même attrait pour les échanges, afin que se nouent, dans la réflexion commune, des liens durables.

– Les propriétaires, qui assurent aussi la direction du Centre, mettent gracieusement les lieux à la disposition de l'Association des Amis de Pontigny-Cerisy, sans but lucratif et reconnue d'utilité publique, dont le Conseil d'Administration est présidé par Jacques Vistel, conseiller d'État.

## Une régulière action soutenue

– Le Centre Culturel a organisé près de 500 colloques abordant aussi bien les œuvres et la pensée d'autrefois que les mouvements intellectuels et les pratiques artistiques d'aujourd'hui, avec le concours de personnalités éminentes. Ces colloques ont donné lieu, chez divers éditeurs, à près de 350 ouvrages.

– Le Centre National du Livre assure une aide continue pour l'organisation et l'édition des colloques. Les collectivités territoriales (Conseil Régional de Basse Normandie, Conseil Général de la Manche, Communauté de Communes de Cerisy), ainsi que la Direction Régionale des Affaires Culturelles, apportent leur soutien au fonctionnement du Centre, qui organise en outre dans le cadre de sa coopération avec l'Université de Caen au moins deux rencontres annuelles sur des thèmes concernant directement la Normandie.

Renseignements : CCIC, 27 rue de Boulainvilliers, F – 75016 PARIS
Paris (Tél. 01 45 20 42 03, le vendredi a.m.),
Cerisy (Tél. 02 33 46 91 66, Fax. 02 33 46 11 39)
Internet : www.ccic-cerisy.asso.fr ; Courriel : info.cerisy@ccic-cerisy.asso.fr

# COLLOQUES DE CERISY
## (Choix de publications)

- *Mikhail Bakhtine et la pensée dialogique*, Westengo Press, 2005
- *Prétexte : Roland Barthes*, Bourgois, 2003
- *Henry Bauchau, les constellations impérieuses*, AML, Éditions Labor, 2003
- *Yves Bonnefoy. Poésie, recherche et savoirs*, Hermann, 2007
- *Hélène Cixous (Croisées d'une œuvre)*, Galilée, 2000
- *Georges-Emmanuel Clancier, passager du siècle*, PU de Limoges, 2003
- *Antoine Culioli, un homme dans le langage*, Ophrys, 2005
- *Jacques Derrida (La Démocratie à venir)*, Galilée, 2004
- *Michel Deguy, l'allégresse pensive*, Belin, 2007
- *Desnos pour l'an 2000*, Gallimard, 2000
- *Dialogisme, polyphonie. Approches linguistiques*, De Boeck-Duculot, 2005
- *Heather Dohollau, l'évidence lumineuse*, Folle Avoine, 2006
- *Umberto Eco (au nom du sens)*, Grasset, 2000
- *Le goût de la forme, écriture et lecture à contraintes*, Noésis/Formules, 2004
- *Éloquence et vérité intérieure*, Honoré Champion, 2002
- *Michel Foucault, la littérature et l'art*, Kimé, 2004
- *André Frénaud, la négation exigeante*, Le temps qu'il fait, 2004
- *Lorand Gaspar*, Jean-Michel Place, 1995
- *Victor Hugo et la langue*, Éditions Bréal, 2005
- *Huysmans, à côté et au-delà*, Éditions Peeters, 2001
- *Edmond Jabès : l'éclosion des énigmes*, PU Vincennes, 2007
- *Lautréamont/Rimbaud*, Presses Universitaires de Valenciennes 13, 1990
- *Littérature et photographie*, PU de Rennes, 2008
- *Le Livre imaginaire*, Revue des Sciences Humaines, 266/267, 2002
- *Maurice Mæterlinck (Présence/Absence)*, AML, Editions Labor, 2002
- *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, Hermann, 1999
- *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*, In Press, 2005
- *Henri Michaux est-il seul ?*, Cahiers bleus, 2001
- *Bernard Noël, le corps du verbe*, ENS Editions, 2008
- *Paulhan, le clair et l'obscur*, Gallimard, 1999
- *Pessoa : unité, diversité, obliquité*, Christian Bourgois, 2000
- *Senghor et sa postérité littéraire*, PU de Metz, 2008
- *SIÈCLE, 100 ans de rencontres de Pontigny à Cerisy*, IMEC, 2005
- *Le Surréalisme en héritage*, Revue *Mélusine* XXVII, L'Âge d'Homme, 2008
- *Jean Tardieu, un poète parmi nous*, Jean-Michel Place, 2003
- *Texte/Image, PU de Rennes*, 2005
- *Verlaine à la loupe*, Honoré Champion, 2000
- *Le Visage et la voix*, In Press, 2004

**Revue publiée avec le concours du Centre National du Livre (France), et de la Communauté Française de Belgique.**

*Formules* est une publication de l'Association **Reflet de Lettres,** avec la collaboration de la **Fondation Noésis Internationale** et de l'Association **Noésis-France**.

*Formules* est une revue traitant d'un domaine particulier, celui des créations formelles. Les envois spontanés sont encouragés, pourvu qu'ils soient en rapport avec ce domaine ; toutefois, *Formules* ne maintiendra pas de correspondance avec les auteurs des textes refusés, qui ne seront pas retournés. Les auteurs publiant dans *Formules* développent librement une opinion qui n'engage pas la revue. Cependant, *Formules* se donne pour règle de ne jamais publier des textes antidémocratiques, ou contraires à la dignité de la personne humaine.

**Fondateur et Directeur honoraire :** Bernardo Schiavetta
**Directeurs :** Jan Baetens et Jean-Jacques Thomas.
**Rédacteur :** Alain Chevrier.
**Secrétariat de rédaction, maquette :** Élisabeth Chamontin.
**Comité de lecture :** Jany Berretti, Roland Brasseur, Michel Clavel, Astrid Poier-Bernhard, Sophie Vial, Alain Zalmanski.
**Conseillers à la rédaction :** Daniel Bilous, Éric Clemens, Didier Coste, Cécile De Bary, Pascal Durand, Christelle Reggiani, Mireille Ribière, Stéphane Susana, Michel Voiturier.

**Adresse de la rédaction en France :** 79, rue Manin, 75019 PARIS.
**Adresse de la rédaction en Belgique :** Parkstraat 171 – 3000 LEUVEN
**Adresse e-mail :** revue. formules@wanadoo.fr
**Site internet :** http://www.formules.net
**Blog :** http://revueformules.blogspot.com

© Collection Formules : Association Noésis-France
© Revue Formules : Association Reflet de Lettres
© Pour les textes : Les auteurs
ISBN : 978-2-35326-026-3
ISSN : 1275-77 13
Dépôt légal en France : mai 2009

# Sommaire

**Introduction** 7

Colloque « Forme & Informe dans la création moderne et contemporaine »

**Arts visuels**

**Jacinto Lageira** : Critique et jugement de la forme 13
**Mireille Ribière** : L'informe de la grille 29
**Raphaël Pirenne** : *On descend et on ne descend pas deux fois dans le même fleuve.* Forme et informe chez Alberto Giacometti entre 1930 et 1945 43
**Danièle Méaux** : Photographie et contrainte 57
**Jan Baetens** : La question de l'informe en photographie L'exemple de Marie-Françoise Plissart 69
**Cécile De Bary** : Entre contraintes et protocoles : Édouard Levé 83
**Jean-Jacques Thomas** : Formulations : accessibilité et ostentation dans la poésie extrême contemporaine 97

**Écritures poétiques**

**Hermes Salceda** : La désagrégation du langage et du monde dans *Nouvelles Impressions d'Afrique* 141
**Alison James** : Mètre, contrainte, procédé : quelques problèmes de la forme poétique en France et aux États-Unis 157
**Jean-Pierre Bobillot** : Les formes remises à nu par leur informe, même 173
**Adelaide Russo** : « Pourquoi je joue du tam-tam maintenant » : Forme et Informe chez Jean-Marie Gleize 185
**Laurent Fourcaut :** L'œuvre poétique de Dominique Fourcade comme « forme informe » : le cas exemplaire de *XBO* 199
**Peter Consenstein** : L'anagramme et l'intention du poète 215
**Alain Chevrier** : Le vers isoverbal chez Ivar Ch'Vavar et Ian Monk 227
**Jean-Marie Gleize** : Simplifications / Conversions 251
**Éric Pellet :** *Noir-écran* / entretien 260

## Écritures narratives

**Christelle Reggiani :** « Vie des formes » : les modèles biologiques.
des contraintes littéraires. 267
**Camille Bloomfield :** De l'informe à la forme : l'archive,
face cachée de l'Oulipo 281
**Christophe Reig :** Harry Mathews : les maux dans la Peinture 297
**Marc Lapprand :** Pour une esthétique de l'œuvre littéraire de Jacques Jouet 315
**Donata Meneghelli :** La tension entre la forme et l'informe
dans le roman du XX^e^ siècle 329
**Jany Berretti-Follet :** Face à l'inextricable incohérence du monde :
*The Waves*, *Un homme qui dort* 343
**Sjef Houppermans :** Futures hibernations.
Renaud Camus en pleine forme 357
**Chris Andrews :** L'informe, l'asymétrie et la monstruosité
dans l'écriture de César Aira 375
**Bernardo Schiavetta :** *Daddy DADA*, pages liminaires 385
*De la Forme à l'Anti-Forme : pour introduire* Daddy DADA
Entretien avec Jan Baetens 404

**Jan Baetens et Bernardo Schiavetta**

# Introduction

Prolongeant les nombreuses activités organisées par la revue depuis son origine en 1997, la convivialité de cette nouvelle rencontre au Château de Cerisy a parachevé la transformation de *Formules* en une sorte de *salon littéraire* nouvelle manière. Des lecteurs fidèles qui fréquentent depuis des années nos conférences et lectures, voire nos stands au Marché de la Poésie de Paris et aux divers Salons du Livre ou de la Revue, ont rejoint pendant sept jours les membres de l'équipe historique et les collaborateurs habituels et nouveaux. Tout ce monde originaire des quatre coins de la planète a vécu sous le même toit d'ardoises, échangeant des propos plutôt sérieux en journée mais se livrant en soirée à des bals et des spectacles ludiques auxquels ont participé tous les résidants du château. Une conférence commune, sur César Aira, ainsi qu'une lecture littéraire en espagnol ont été organisées avec le Colloque de Littérature Latino-américaine qui se tenait en parallèle au CCIC.

Pendant cette heureuse semaine, *Formules* a officiellement mis en place un nouvel organigramme. Désirant se consacrer davantage à l'écriture, Bernardo Schiavetta, tout en restant comme directeur fondateur, a cédé la lourde charge de co-directeur à Jean Jacques Thomas, lequel travaillera désormais aux côtés de Jan Baetens, l'autre fondateur de *Formules*.

***

Ce deuxième colloque *Formules* à Cerisy reprend, pour les renouveler, certaines des questions posées lors de notre première rencontre dans les mêmes lieux, en 2001, dont les actes on été publiés sous le titre de « Le goût de la forme. Écritures et lectures à contraintes[1] ». Le passage de la notion de « contrainte » à celle, plus complexe et dynamique, de la *relation* entre la forme et l'informe correspond tout d'abord à l'évolution interne de la revue, dont le programme s'est élargi au cours de ses parutions annuelles. Peu à peu l'idée de contrainte, que l'équipe de la revue avait toujours mise en œuvre de façon très ouverte et pluraliste, avait montré ses limites. Sur le plan pratique, on regrettait de devoir laisser de côté bon nombre de textes et d'auteurs qui avaient bien le « goût de la forme » sans pour autant se réclamer d'une esthétique de la contrainte. Sur le plan théorique, il s'avérait toujours plus délicat de tracer une ligne claire entre ce qui relevait de la contrainte au sens technique du terme[2] et ce qui témoignait d'une prise en considération plus générale de la règle dans les champs littéraire et artistique. Pour toutes ces raisons, en changeant de sous-titre dès son n° 11, *Formules* est devenue une « revue des créations formelles ».

Un tel changement a favorisé le surgissement de la notion d'*informe*. Comme on le sait, la poétique de la contrainte a toujours donné une place centrale à un type particulier d'informe : le *clinamen*, c'est-à-dire l'infraction unique mais *voulue* à la contrainte que l'on s'impose. Qui plus est, l'intérêt pour le clinamen se rattache d'une certaine façon — du moins à titre d'hypothèse — à la catégorie d'informe en tant que fondement de l'esthétique contemporaine la plus radicale, celle qu'a illustrée par exemple l'exposition *L'informe. Mode d'emploi* (Beaubourg, 21 mai – 26 août 1996, commissaires d'exposition : Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois[3]). Rappelons que le terme même d'informe est emprunté à Georges Bataille, qui l'avait défini dès 1929 dans la revue *Documents* : « Un mot dont la besogne est de déclasser, défaire la pensée logique et catégorielle, d'annuler les oppositions sur lesquelles se fonde cette pensée (figure et fond, forme et matière, forme et contenu, intérieur et extérieur, masculin et féminin, etc.[4]) »

1. Voir les actes de ce colloque *in* Bernardo Schiavetta et Jan Baetens (éd.), *Le Goût de la forme. Écritures et lectures à contraintes,* Paris, Noésis/Agnès Viénot 2004.
2. Voir l'article de synthèse de Bernardo Schiavetta et Jan Baetens. (in *Le Goût de la forme…*, *op. cit*, Annexe, p. 322-323).
Il est disponible en ligne sur http://www.formules.net/.
3. Le catalogue de l'exposition a paru aux éditions du Centre Pompidou la même année. Le grand succès du concept d'informe est dû pourtant à la version anglaise de ce livre (*Formless. A User's Guide*. New York, Zone Books, 1997).
4. *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1970, p. 217. Une terminologie plus récente, et anglo-saxonne, parlerait ici de « queer ».

La notion d'informe *touche* diversement au champ de la contrainte et de la forme. D'une part, elle permet de repenser l'écriture à contraintes comme une stratégie d'opposition à l'informe. D'autre part, elle problématise le « goût » de la forme comme un « dégoût » de ce qui définit, pour peu qu'on se réclame de l'héritage de Bataille, le côté pulsionnel, physique, « sale » de l'informe.

Le projet du colloque n'était pas seulement d'emboîter le pas à tous ceux qui, dans le sillage de Bois et de Krauss, se sont fait les apôtres de l'informe. Il était plutôt celui de s'interroger sur la *persistance* des pratiques et des théories de la forme à une époque, celle de l'âge moderne qui naît à la fin du XVIII^e^ siècle, massivement dominée par la remise en question des formes traditionnelles ou académiques. S'appuyant sur l'observation qu'il existe aujourd'hui un foisonnement de formes et d'anti-formes dans l'art contemporain, ainsi que dans la création poétique au sens large (roman expérimental, littérature numérique, poésie sonore, visuelle, etc.), les organisateurs ont cependant voulu mettre l'accent sur bien d'autres considérations que la description ou l'analyse de la forme en tant que telle. Tenant compte de l'engouement pour l'informe, dont témoigne en littérature un projet comme la *Revue de littérature générale* (1995-1996), ils ont invité les participants à s'interroger sur la pérennité d'un souci formel à l'intérieur même des pratique de l'informe. L'enjeu fondamental du colloque est devenu dès lors la double polarité entre forme et informe dont *Formules* a voulu réaffirmer la prépondérance en reprenant l'analyse de ses implications et développements depuis l'aube du xxe siècle jusqu'à nos jours.

Le présent volume reprend la totalité des travaux écrits du colloque. L'ensemble des séances de travail, communications et discussions confondues, a pu être filmé grâce à une aide de la Melodia E. Jones Chair (Centre de Poétique de l'Université SUNY-Buffalo) occupée désormais par Jean-Jacques Thomas, le nouveau co-directeur de *Formules*. Ces documents audiovisuels seront bientôt consultables en ligne comme une des parties de l'archive du Centre, lequel a engagé une politique de collaboration avec la revue[5].

La structure de ce livre est double. D'un côté, les communications ont été regroupées en fonction de l'objet particulier qui était le leur : arts visuels, poésie, roman (on trouvera au début de chaque article un résumé bilingue qui présente le corpus concret du texte et les questions théoriques dont partent les auteurs). De l'autre, chacune des trois sections est suivie d'une « performance » qui à la fois résume, illustre et dépasse les enjeux

5. Voir www.formules.net (avec un lien vers le Centre).

majeurs des sections en question : performance « critique » de Jean-Jacques Thomas, d'abord, qui prolonge la pensée mallarméenne du support matériel de l'écriture et de l'objet d'art ; performance « poétique » de Jean-Marie Gleize, ensuite, qui part d'une réflexion sur l'image pour interroger les échanges possibles entre le texte et son double visuel, photographique aussi bien que cinématographique ; performance « romanesque » de Bernardo Schiavetta, qui a mis en scène une lecture de son *work in progress*, *Daddy Dada*, œuvre qui mélange la forme et l'informe dans l'esprit très ancien du genre même du *mélange*, à savoir la satire ménippée.

# ARTS VISUELS

**Jacinto Lageira**

# Critique et jugement de la forme


## Résumé

La grande diversité des pratiques artistiques contemporaines est inversement proportionnelle aux théories esthétiques censées les accompagner. La forme est à repenser à la suite d'une tradition philosophique, d[1]une histoire de l'art formaliste, et surtout dans notre situation pluraliste où la problématique de la forme n'est pas centrale, voire escamotée ou mise volontairement de côté. En réaction à cette oblitération de la forme ou de la pensée formelle, est ici réaffirmé l'importance de la forme sur les plans historiques, perceptuels et sémantiques, mais en cherchant à la reprendre dans une théorie non-aristotélicienne (une matière donnée mise en forme) et en tenant compte des enjeux soulevés par des œuvres récentes. Une forme est toujours perceptible selon différentes modalités, et nécessairement soumise à des jugements esthétiques, artistiques et plastiques.

## Abstract

The wide variety of artistic practices is inversely proportional to the number of theories of aesthetics that allegedly accompany them. Form must be reconsidered in light of a philosophical tradition, in the light of the history of Formalism, and above all, in the light of our pluralistic situation, in which the problematics of form are of secondary importance, and are at times evaded or even deliberately cast aside. Here, in reaction to this obliteration of form, is a reaffirmation of the importance of form: from an historical, perceptual, and semantic point of view. It is an attempt to take up form from a non-Aristotelian perspective (a given matter is given form), and takes into consideration the issues raised by recent works. The perception of form will always be dependent on the approach taken and is inevitably subject to aesthetic and artistic judgments.


**MOTS-CLÉS / KEYWORDS :**

jugement, critique, sémantique, évaluation, esthétique, formalisme
judgment, critic, semantics, evaluation, aesthetics, formalism

Que la critique d'art et l'esthétique s'attachent à une réflexion sur les formes relèverait presque du lieu commun si ne manquaient pas, précisément, les théories. Dans le domaine des arts plastiques et visuels, la critique ou l'esthétique formalistes sont des denrées rares et leurs partisans des auteurs relégués dans l'étagère des classiques, de sorte que la problématique de la forme paraît actuellement résolue ou obsolète. À mesure que l'art contemporain fait reculer les limites de la création ses enjeux formels s'estompent, comme si l'acceptation d'une infinité de formes scellait par là même l'inutilité d'une appréciation comparative. L'invention et l'originalité formelles ne seraient plus les conditions de la qualité des œuvres. Il est frappant de constater dans l'art contemporain des vingt dernières années que la démultiplication des formes est proportionnellement inverse à la quasi-absence d'une esthétique censée l'accompagner. Préférant mettre en avant les enjeux sociopolitiques, les affects, les divers subjectivismes et pluralismes, ce « monde de l'art » dont on se gargarise tant semble être un monde sans forme, voire un monde informe. Ce désintérêt théorique pourrait s'expliquer par le vieillissement des approches structuralistes ou post-structuralistes, les sémiotiques qui subsistent étant l'exemple type de ces outils conceptuels rouillés remisés au fond du placard. Encore faudrait-il les connaître. Il est vrai que les nombreuses errances conceptuelles de ce genre de textes n'ont pas contribué à clarifier les questions proprement esthétiques et artistiques, auxquelles se sont désormais substituées les études du genre, le multiculturalisme, l'émotivisme ou encore l'esthétisation de la vie. Ces nouvelles pistes ne nous avancent guère, la sociologie et le contenutisme ne pouvant rien nous dire véritablement de la forme des œuvres. Car chose toujours aussi étonnante, les œuvres ont des formes. Et, chose non moins étonnante, ces formes sont réussies ou ratées.

Les œuvres d'art ne sont nullement réductibles à leurs seules formes. Ce fut l'aveuglement de la ligne pure et dure du formalisme qui va de Clive Bell à Clement Greenberg et à Michael Fried, dont les lectures sont très pertinentes si l'on considère le contexte des avant-gardes historiques et modernes pour lesquelles le matériau, la surface, la matière, la couleur, l'échelle, tous ces éléments considérés en eux-mêmes deviennent l'enjeu principal. Dans le même temps, d'autres artistes et théoriciens ne cessèrent d'affirmer qu'une œuvre d'art possède toujours un sujet. La forme pour la forme, la forme en soi et pour soi est une illusion. Ce qu'ont toujours affirmé les formalistes russes, idée condensable dans la notion de « fonction poétique » de Jakobson. Même pour la « dématérialisation » des œuvres durant les années 1970, pour la tendance réductionniste de l'art conceptuel au langage, ou encore dans le cas des œuvres

volontairement rendues invisibles, une présentation, aussi infime fut-elle, devait avoir lieu, ce qu'il faut bien dénommer, même dans sa plus simple expression, une forme. On ne voit pas, au sens propre et figuré, ce que pourrait être une œuvre sans forme aucune. Nous serions ainsi encore immergés dans l'ontologie aristotélicienne du livre Z de la *Métaphysique*, dont on n'a pas assez mesuré les retombées. Ainsi, « Les produits de l'art (*teknè*) sont les choses dont la forme (*eidos*) est dans l'esprit de l'homme ; et par forme, j'entends ici l'essence qui fait de chaque chose qu'elle est ce qu'elle est[1] ». Cette prédominance du modèle aristotélicien de la création en général dans laquelle une matière indéterminée passe à une et par une forme préexistante hypothèquera pour longtemps les théories et pratiques de l'art. La majorité des créations actuelles sont en réalité métaphysiquement aristotéliciennes, parfois sans le savoir. Si le génie d'Aristote a perduré jusqu'au XX^e^ siècle, est même revenu en force dans certain courant de la philosophie morale et politique, est-ce là encore le modèle à suivre pour ce qui est de l'art ? Le premier problème étant d'ailleurs qu'Aristote parlait des *teknaï* et non pas d'art — même s'il peut parler d'« œuvre » (*ergon*) — puisqu'il n'en possédait ni le concept ni l'usage, la réflexion la plus proche de la nôtre étant rattachée au poïeîn. La notion de *poïeîn*, de faire, au cœur de l'opération artistique moderne, peut être enrichie seulement si on intègre la catégorie « art » et son autonomie, dégageant ainsi inéluctablement une théorie non aristotélicienne[2].

Tout *poïeîn*, tout faire révèle le pouvoir de former, le « pouvoir opéral », selon les mots de Luigi Pareyson (1918-1991), de l'être humain dans de nombreuses activités formatives. Or

> Si toute opération est toujours formative, au sens où elle ne peut pas être soi-même sans l'acte de former, et où l'on ne peut penser ou agir qu'en formant, en revanche l'opération artistique est *formation*, au sens où elle se propose intentionnellement de former, et en elle le penser et l'agir interviennent exclusivement pour lui rendre possible le fait de n'être que formation. L'opération artistique est un processus d'invention et de production exercé non pas pour réaliser des œuvres spéculatives, pratiques ou autres, mais seulement pour soi-même : former pour former, former en poursuivant uniquement la forme pour elle-même, *l'art est pure formativité*. (Pareyson 2007 : 38).

Mais alors que chez Aristote la forme précède la matière, pourtant absolument inséparables, que l'acte (*energeia*) est antérieur à la puissance

1. Aristote, *La Métaphysique*, livre Z, chap. VII, [1032 b],
2. Bertolt Brecht est l'un des rares à avoir développé une réflexion en ce sens, notamment dans « La Dramaturgie non aristotélicienne » (1932-1951), *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, Pléiade, chap. VI.

(*dynamis*) logiquement, temporellement et substantiellement (« Quant à la matière, elle est aussi en puissance, puisqu'elle peut arriver à la forme ; mais lorsqu'elle est en acte, c'est qu'elle est déjà dans la forme qu'elle doit avoir[3] »), la « formation de l'œuvre » pour Pareyson ne marque pas cette antériorité ternaire. Simultanéité et immanence unitaires et unificatrices sont au centre du poïeîn tel qu'il le développe, car

> le faire n'est véritablement un « former » que lorsqu'il ne se limite ni à exécuter quelque chose de déjà conçu, ni à réaliser un projet déjà établi, ni à appliquer une technique déjà éprouvée, ni à suivre des règles déjà fixées — il ne l'est que lorsque, au cours même de l'opération, il invente le *modus operandi* et définit la règle de l'œuvre qu'il est en train de faire, et lorsqu'il conçoit en exécutant et projette dans l'acte même de réaliser. Former, donc, signifie « faire », mais un faire tel que, pendant qu'il fait, il *invente la manière de faire*. (Pareyson 2007 : 73).

Non prédéterminée mais prise pleinement dans son processus de mise en forme, non essentialiste mais immanentiste, la formativité de Pareyson spécifique aux œuvres d'art se résume dans une formule où le renversement aristotélicien est patent, puisqu'elles sont « non pas des œuvres qui sont des formes étant des œuvres, mais des œuvres qui sont des œuvres étant des formes » (Pareyson 2007 : 58). La formativité ainsi entendue inclut nécessairement la notion de réussite de la forme, donc une valeur requérant un jugement esthétique, là aussi une importante nouveauté en ce que la forme est intrinsèquement réussie ou non, étant à elle-même sa propre règle et n'ayant pas de buts et fonction externes :

> Dans l'art, la formativité s'affranchit donc des lois et des finalités des activités spécifiées, et renonce ainsi à un critère qui puisse garantir la réussite à travers la conformation de la règle individuelle de l'œuvre à cette légalité ou finalité ; mais justement à cause de cela la formativité devient pour elle-même sa propre loi, trouve un critère infaillible dans sa réussite même. […] Dans l'art, le critère de la réussite est la réussite elle-même ; l'œuvre est réussie car elle a *réussi*, et ce qui fait la réussite est le fait d'être en adéquation de soi à soi […], l'œuvre réussie satisfait à une légalité et à une finalité instaurées par elle-même. (Pareyson 2007 : 81).

Si dans d'autres activités formatives, il existe différentes manières de parvenir à accomplir l'œuvre, il s'agit là

> de *la* manière dont on *doit* la faire, alors que, dans l'art, elle est l'*unique* manière dont on *peut* la faire. […] Dans l'art, l'œuvre réussie n'a d'autre titre pour s'offrir à la reconnaissance que celui d'*être* réussie, et

3. Aristote, *La Métaphysique*, livre Θ, chap. VIII, Pocket, p. 319.

> elle n'est reconnue que par celui qui sait la voir comme étant réussie, si bien qu'elle est elle-même le critère du jugement que l'on doit porter sur elle. (Pareyson 2007 : 81-82).

Cette réussite formative étant à elle-même son propre critère, l'on peut tout à fait, comme le fait explicitement Pareyson, y intégrer des questions morales, existentielles ou socio-politiques puisqu'elles seront à leur tour à elle-mêmes leur propre critère de réussite formative dans l'œuvre et non jugées indépendamment de leur formation. La dichotomie du fond et de la forme est ainsi écartée, ce qui n'empêche nullement leur distinction. Curieusement, dans son texte *Art* (1912), Clive Bell avait pressenti cette théorie, puisqu'il invente le terme de « forme *signifiante*[4] ». Le principe en est strictement formel, car la signifiance dont il est question demeure prisonnière d'une séparation implicite entre contenu et forme, précisément pour des raisons pratico-morales, non pour des raisons de signifiances de la forme.

Tant qu'il s'agit d'artefacts, d'artisanat ou de savoir-faires (*teknai*), le statut ontologique d'une matière requérant une forme et un processus de formation pour obtenir tel objet semble un acquis éternel. L'erreur fut de penser que l'on pouvait continuer d'appliquer ce modèle aux œuvres de l'art contemporain, comme si, les formes étant à jamais stables — une roue ou une pelle, par exemple —, nous avions affaire aux mêmes processus de symbolisation. Or il est clair que si la *Roue de bicyclette* (1913) ou la pelle à neige (*In Advance of the Broken Arm* — 1915) de Duchamp ont des formes, ce n'est pas le fait d'avoir des formes qui en font des œuvres d'art, mais de présenter *ces formes* dans ce contexte artistique. Le moins que l'on puisse dire des ready-mades est qu'ils n'ont pas un grand intérêt formel au regard des œuvres issues du processus créateur traditionnel, leur banalité et caractère apparemment anartistique étant pourtant l'intégration de formes déjà réalisées à un monde de l'art où les formes sont à créer. Une forme déjà faite ne devient pas une forme autre ou différente une fois placée dans le monde de l'art, elle acquiert esthétiquement un autre statut du fait d'un changement de catégorie, non d'une transformation de matériau. Le ready-made n'est naturellement pas le mot ultime de toute création. On ne peut toutefois réfléchir actuellement sur la forme si l'on ne considère pas la possibilité que des formes non fabriquées selon des règles séculaires peuvent être de l'art sans apporter formellement quoi que ce soit d'original : on trouve partout des pissotières, des roues de bicyclettes et des portemanteaux. S'extasier sur la forme de l'urinoir

4. Clive Bell, *Art* (1914), « L'Hypothèse esthétique », trad. partielle d'A. Hazan, in *Art en théorie 1900-1990*, Paris, éd. Hazan, p. 147-151.

comme si nous avions affaire à une sculpture de plus — ce que n'ont pas manqué de faire certains historiens de l'art —, c'est ne rien comprendre au geste de Duchamp qui prenait place dans un processus d'anti-forme et d'anti-création matérielles, mais non mentale, puisque Duchamp « a créé une conception nouvelle pour cet objet[5] ». Que le porte-bouteilles, ou tout autre ready-made, ait une forme, nul doute ; que cette forme soit considérée comme réussie ou ratée n'a aucune pertinence dans l'accès de cet objet au rang d'œuvre d'art. Cette « transfiguration du banal », selon la formule d'Arthur Danto, est bien connue, mais doit être réellement prise en compte dans la redéfinition de la forme et ne pas être perçue comme une curiosité intellectuelle ou une anomalie dans l'inexorable progression de l'histoire de l'art. Tout ce qui a forme n'est pas de l'art. Mais pourrait l'être selon certaines conditions et circonstances.

L'éventuelle artialisation d'événements ou d'états de choses ne semblerait donc pas se fonder sur leurs caractéristiques formelles mais sur l'attitude esthétique que nous adoptons. L'adoption d'une attitude esthétique transforme certaines phrases anodines en *cut-ups* à la William Bourroughs, Brion Gysin ou Olivier Cadiot, et des bruits de la vie courante en matériaux musicaux, comme dans certaines pièces de Pierre Schaeffer ou de John Cage. Dans une telle perception esthétique, l'objet de notre attention n'est pas physiquement agencé, composé, travaillé telle une matière que l'on met en forme, mais pour ainsi dire transposé en tant que matériau déjà formé, ou, plus exactement, informé par notre perception esthétique. Perçues esthétiquement, des pierres le long du chemin peuvent être les éléments d'une œuvre de Richard Long, et d'ailleurs redevenir des pierres lorsqu'elles ne sont plus perçues esthétiquement. Entre-temps, le matériau n'aura subi aucune modification physique quant à sa forme. L'attitude mentale plus que perceptive, le contexte, l'intentionnalité du producteur et du récepteur pourraient, pour ainsi dire, passer par-delà la matérialité des œuvres, ou en minorer la physicalité sans pour autant ôter à l'objet son statut d'œuvre d'art, d'objet non formé relevant de la catégorie art. C'est ce que Victor Burgin a nommé « l'esthétique situationnelle », expliquant qu'

> Une partie de l'art récent qui s'est développée en s'intéressant à la fois aux conditions dans lesquelles les objets sont perçus et aux processus par lesquels le statut d'art est attribué à certains de ces objets a puisé sa forme essentielle dans le message plutôt que dans les matériaux. […] ce qui est conçu, ce ne sont pas les objets individuels eux-mêmes,

5. Marcel Duchamp, texte publié anonymement dans *The Blind Man*, 1917, « Le cas Richard Mutt », repris dans *Art en théorie 1900-1990*, Paris, éd. Hazan, p. 284.

> mais des *systèmes* esthétiques capables de produire les objets. Deux conséquences de ce processus de l'œuvre sont : la nature spécifique de tout objet créé est amplement tributaire des particularités de la situation pour laquelle il est conçu ; par la prise en compte du temps, les objets produits sont intentionnellement situés en partie dans l'espace réel, extérieur, et en partie dans l'espace psychologique, espace intérieur. (Burgin 1969 : 961).

Cette formativité intentionnelle est tentante, mais si elle est possible, et souvent effective, elle ne suffit pas à établir le statut artistique de l'objet. Il faut pour cela *déplacer physiquement* le porte-bouteilles, les bruits ou les pierres dans le monde de l'art. Un tel déplacement conduira à une transformation, ou à une transfiguration, bien qu'il ne soit pas nécessairement le résultat d'une formation, le passage d'une matière informe vers un matériau formé. En intégrant des objets courants et déjà formés au monde de l'art, les notions de forme et de matériau n'en sont pas pour autant devenues caduques. Elles sont simplement élargies matériellement et psychologiquement, donnant une plus grande importance à l'intentionnalité esthétique au détriment des propriétés phénoménales des objets. Aussi est-il préférable de parler désormais d'une « prise de forme », pour reprendre et étendre le terme de Gilbert Simondon — qui a longuement critiqué le résidu de dualisme hylémorphique d'Aristote[6] —, laquelle permet d'appréhender une notion élargie de grammaire des formes, délaissant ainsi une approche aristotélicienne qui ne couvre plus la diversité des productions artistiques.

La prise de forme présuppose une mise en forme de quelque matière : par elle-même (forme naturelle), par une action extérieure (forme artificielle) ou par la mise en forme d'un processus esthétique grâce à l'intentionnalité ou à l'attitude qui nous fait percevoir tel objet comme une œuvre d'art. Conséquemment, la prise de forme implique ou devrait impliquer la production ou la présentation ou la présence d'un objet physique. Or l'une des questions centrales de l'art contemporain est bien de savoir si une forme est ou passe encore par un objet physique. Dans les cas extrêmes de renversements des valeurs artistiques et de l'effacement de l'objet à limite du perceptible, l'on doit bien *montrer* qu'il ne s'agit plus d'un objet, ainsi que le signale Burgin :

> Toute tentative pour faire un « objet » de formes conceptuelles « non ouvertes » et immatérielles exige que les matériaux réels situés dans l'espace-temps extérieur soient utilisés de façon à subvertir

6. Gilbert Simondon, *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information* (1964-1989), Grenoble, éditions J. Millon, 2005. Notamment, chap. premier, « Forme et matière », 1. 2. Validité du schème hylémorphique, p. 45-48.

> leur « caractère d'objet » afin de les identifier comme « signaux de situation ». (Burgin 1969 : 962).

Montrer, grâce à certains signaux, qu'il n'y a presque rien ou pas grand-chose, n'est ni un paradoxe ni une contradiction, une fois élargi le domaine de la grammaire des formes et adjointe la formativité intentionnelle. Dans la célèbre œuvre de 1953 réalisée par Robert Rauschenberg, *Erased De Kooning Drawing*, lorsque celui-ci s'approprie un dessin de Willem de Kooning qu'il gomme entièrement et le déclare ensuite son œuvre, ce n'est pas seulement le support, les matières réduites à néant, la feuille elle-même où il n'y plus rien à voir, donc l'absence même de forme ou de formation résultant d'ailleurs d'une dé-formation qui en font éventuellement une œuvre d'art. Il faut pour cela étayer cette absence de forme sur la feuille — car demeurent la feuille, le cadre, la situation d'accrochage — par notre attitude esthétique qui nous fait alors considérer, ou non, toute cette opération et son résultat final comme une œuvre d'art. La prise de forme relève ici de la formativité intentionnelle plus que de la formativité matérielle. Notre formativité intentionnelle nous permet également de dire si un tel acte est un acte esthétique, et si cet acte esthétique est réussi, digne d'intérêt, important ou sans valeur. Car la feuille redevenue presque vierge où ne subsistent que les traces du gommage ne peut être l'objet physique déterminant pour décider du statut artistique de la chose ou de sa réussite. Il faut accepter le jeu artistique de Rauschenberg au sein du monde de l'art et les règles qu'il édicte pour que l'éventuelle fonction esthétique opère. Sans formativité intentionnelle, de tels objets ne pourraient devenir œuvres, leur seule présence ou état matériel ne pouvant y suffire.

Qu'il se nomme attitude esthétique, formativité intentionnelle ou encore contexte perceptuel, le processus qui consiste à poser des objets imaginaires, donc des objets inexistants pourtant inscrits dans des formes concrètes ne peut résider totalement dans la formativité matérielle, sinon je continuerai de percevoir dans le *David* de Michel-Ange ou le *Balzac* de Rodin des blocs de marbre ou de bronze. Reste que pour la formativité intentionnelle, sans l'inscription dans une matière l'œuvre ne peut pas non plus exister uniquement sous forme mentale. Contrairement à la vulgate développée par les défenseurs de la dématérialisation de l'art, lequel pourrait seulement exister dans une idée, un concept, une formule, il y a toujours trace d'une présence matérielle. Un énoncé, une photographie, une photocopie, un document, un enregistrement sonore, un texte se référant à quelque entité artistique que l'on ne peut plus voir ou que l'on ne verra jamais avec les yeux du corps, sont toujours produits

afin de retracer l'intentionnalité. Car Rauschenberg a bien effacé le dessin de son ami, et l'a réellement exposé — il est d'ailleurs reproduit dans le catalogue raisonné. Aussi ténu soit son geste, il l'a pourtant accompli, et qu'on le veuille ou non, cela n'est rien moins qu'une prise de forme, même si c'est ici par la négative. Lorsqu'il envoya en 1961 un télégramme comprenant le seul texte : « Ceci est un portrait d'Iris Clert si je le dis », c'est toujours une prise de forme. La formativité intentionnelle seule serait inopérante. Des œuvres plus récentes où il n'y a littéralement rien à appréhender sensoriellement ne peuvent se passer d'une mise en situation pour que l'on constate au moins qu'il n'y a rien à appréhender. Ainsi, l'œuvre de Roman Ondák, *More Silent than Ever* (2006), consistant en la seule présentation de la galerie même où il expose qu'il n'expose rien, sinon la galerie, est simplement accompagnée d'un dispositif de mise sur écoute caché. Les visiteurs regardent partout, mais, là aussi, il n'y a rien à voir, pour la bonne raison que le dispositif est fictif et n'existe que par l'annonce qui se trouve à l'entrée. Cela rappelle quelque peu, mais dans une tout autre version, l'œuvre de Robert Barry, *Closed Gallery Piece* (1969, *Art & Project*, Amsterdam), lequel avait demandé à ce que l'on ferme la galerie et que l'on appose un écriteau sur la porte disant : « Durant l'exposition, la galerie sera fermée[7] ». Bien entendu, ceux qui se rendaient à l'exposition trouvaient porte close. On ne peut donc se passer d'une mise en forme, de quelque processus de symbolisation, *a fortiori* lorsqu'il s'agit de mettre en cause telle ou telle conception de la forme. Et l'on aura beau chercher une exception qui confirme la règle, le fait même d'exhiber matériellement ce cas contredirait aussitôt la démonstration.

Que les propriétés phénoménales soient réduites à presque rien, ce presque rien étant encore et toujours quelque chose de perceptible directement, ou grâce à des paratextes ou à des paraperceptions, n'est pas seulement un état factuel inévitable : une présence indirecte, périphérique est nécessaire pour que joue la fonction esthétique. La grammaire des formes trouve ici une limite matérielle et interprétative, son élargissement n'étant pas infini, alors que le concept d'art semble pouvoir s'étendre indéfiniment. Du moins tant qu'un processus de symbolisation est repérable. De fait, pour prétendre intégrer le fluctuant concept d'art, il est nécessaire de proposer quelque forme afin que l'on distingue clairement une pure intention de ses effectuations plastique, artistique et esthétique. L'interprétation constituant fondamentalement l'objet comme œuvre d'art ou non, une présence matérielle ou un processus de symbolisation sont nécessaires pour soutenir la critique et le débat entre critiques.

7. Cf. entretien avec Robert Barry par Ursula Meyer, 12 octobre 1969 : http://www.ubu.com/papers/barry_interview.html.

Si tout un chacun décide d'après sa propre attitude esthétique que telle chose n'ayant aucune inscription matérielle et ne pouvant être soumise à observation par des moyens phénoménaux est une œuvre d'art, nous ne pouvons alors juger de la qualité esthétique de l'attitude même. Comment juger esthétiquement de pures intentionnalités ? En dernière instance, cela est invérifiable, confine au langage privé. On peut admirer un raisonnement, une pensée, un discours pour sa plasticité ou son style, mais c'est là une inscription matérielle. Outre qu'il serait bien difficile de dire ce que serait une pure intentionnalité ou formativité mentale, si manque une physicalité minima on ne peut remonter de ce qui est à juger à l'instance qui juge, puisqu'aucun objet commun à ceux qui critiquent et jugent n'est ostensible. Une attitude esthétique sans objet physique est une contradiction dans les termes et dans la pratique. Lorsque les propriétés phénoménales sont au bord de la disparition, sont difficilement repérables, momentanément absentes ou littéralement invisibles — comme pour la tige de cuivre de 1 kilomètre de Walter de Maria enterrée à la verticale dans le sol (V*ertical Earth Kilometer*, 1977, Kassel), dont seule une plaque de grès atteste la présence —, elles sont nécessairement suppléées par d'autres configurations esthétiques afin que les divers substituts de l'objet signalent ce sur quoi il faut porter l'attention. Sans un objet ou une configuration qui en tient lieu, on ne peut rien critiquer ni juger. Tant qu'il ne se produit pas quelque effectuation matérielle, une prise de forme quelconque dans le monde de l'art, ni la pure intentionnalité ne peut revendiquer le statut d'œuvre d'art ni, par conséquent, être comparée, appréciée, critiquée, débattue. Une forme commune phénoménale est nécessaire aux récepteurs pour qu'ils puissent critiquer et juger de ses éventuelles qualités ou ratages.

Outre les déplacements physiques des objets ou des situations dans le monde de l'art, conjoints à l'attitude esthétique, les déplacements historiques sont de toute première importance dans leur formalisation et leur formation. Dans l'art récent, la contextualisation historique permet ainsi le surgissement d'objets ou d'actions qui dans les années 1960 auraient été considérés comme de vils plagiats de formes réalisées par d'autres, alors qu'aujourd'hui c'est en raison même de leur simulationnisme que des formes quasiment identiques aux originaux sont considérées comme de nouvelles formes. L'originalité réside dans la copie ou la réplique. Laquelle n'est d'ailleurs pas un pastiche, une parodie ou une simple imitation stylistique mais bel et bien une forme dont la nouveauté réside en sa revendication de réplique. Ce faisant, un discours formel est ainsi affirmé dans ce retour à des formes classiques où l'on refait parfois des œuvres ou des actions qui furent accomplies il y a une trentaine d'années. Que ce soit

du réchauffé ou de nouvelles formes, car il y en existe aussi, toutes ces œuvres sont néanmoins contemporaines bien qu'elles recourent à des discours anciens, explicites ou implicites, sur la forme. S'il est vrai que ces étranges transformations relèvent tout simplement d'une grammaire historique des formes, et que l'on est prêt à y intégrer ce qui dans telle autre conception de l'histoire réclamant une véritable invention et originalité formelles est considéré comme révolu, nous sommes là encore face à une nouvelle donnée, différente du ready-made : on passe du déjà-fait au refaire (*remake*) comme forme à part entière. Mais *ready-made* et *remake* ne sont pas formellement assimilables, puisque le premier s'inscrit dans un processus non-aristotélicien, contrairement au second qui poursuit la création de formes à partir de matériaux. Quand bien même la forme n'est pas originale, puisque copie ou réplique presque conforme, elle doit cependant être formée entièrement et de nouveau à partir d'une matière.

Les artistes simulationnistes — tels Mike Bidlo qui refait un fac-similé du fac-similé de la boîte *Brillo* de Warhol (*Not Andy Warhol*, 1995) — Philip Taafe, David Salle, ou Sherrie Levine qui refait l'urinoir de Duchamp — *Fountain (after Marcel Duchamp)*, 1991 —, mais en bronze doré et à tirage unique, laissent toujours apparaître du dissemblable, et leurs soi-disant répliques sont réalisées toujours de sorte que l'on perçoive qu'il s'agit précisément d'une réplique. Ainsi, les œuvres réalisées en 1979 par Sherrie Levine consistant à rephotographier certaines images de Walker Evans d'après un catalogue d'exposition, ont-elles été reprises en 2001 par Michael Mandiberg qui scanna ces mêmes photographies et a ainsi créé, en les diffusant sur le Web, AfterWalkerEvans.com et AfterSherrieLevine.com. Toutes ces manipulations et reformations sont dûment signalées, surtout lorsqu'il s'agit de mise en abyme. La réplique n'est jamais totale, complète, absolue. Il y a toujours des signaux de situations différentielles repérables, à commencer par le contexte historique. Même dans le cas des boîtes *Brillo* de Warhol telles qu'interprétées par Danto, à savoir parfaitement indiscernables des vraies boîtes du supermarché, il faut redire à l'encontre de Danto que les fac-similés de Warhol sont, au contraire, parfaitement discernables des boîtes du supermarché, et que c'est bien plutôt leur déplacement physique dans le monde de l'art et en un moment précis de l'histoire qui permet de les percevoir comme œuvres d'art. Autrement dit, s'il y a discernabilité, elle réside bel et bien dans la forme des objets physiques, dans leur matériau constitutif. Quand bien même nous ne pourrions aucunement distinguer deux œuvres conceptuellement et perceptuellement, le décalage temporel fait que ce ne sont pas la même œuvre, à l'instar du personnage de Borges, Pierre Ménard, réécrivant exactement mot pour mot le *Quichotte* de Cervantes.

En art, « Tout n'est pas possible en tout temps, et certaines pensées ne peuvent être pensées qu'à certains stades du développement », selon la formule de Wöllflin[8]. C'est donc le contexte historique, allié à l'attitude esthétique et à la constitution du matériau qui font de certains objets ou situations des œuvres d'art.

Tous les processus, actions ou réalisations évoqués précédemment, et parmi tant d'autres, sont-ils de nouvelles formes ? Faut-il d'ailleurs que l'art soit encore à réaliser avec cette clause consistant à donner le jour à des formes, à de nouvelles formes, à des formes originales ? On peut très bien imaginer un art contemporain futur où l'on ne ferait que répéter d'anciennes formes, d'autant que la reprise et la copie comme forme hautement développée et complexe a déjà existé, et cela durant mille dans dans l'art chinois. De même que Duchamp ne voulait pas faire une nouvelle sculpture, les artistes contemporains ne veulent pas tous que leurs œuvres soient jugées d'après leurs formes. Ni ne soient essentiellement des formes, voire ne sont aucunement de nouvelles formes artistiques, même si elles peuvent être de nouvelles formes appréciables esthétiquement. Pour beaucoup, la forme est à bannir, car elle n'est qu'un reste d'idéologie moderniste. Nous ne sommes donc pas seulement confrontés à un état de faits du monde de l'art actuel, mais également à une conception de l'histoire des formes, donc à une conception de l'histoire de l'art : faut-il ou non exclure désormais de la pratique et de la théorie des arts la problématique de la forme ? Est-elle encore un enjeu fondamental ou dorénavant ancillaire ?

Dans une perspective pluraliste à la Danto et une fois décrétée la fin de l'histoire de l'art, la question se pose : si l'histoire de l'art est finie, les formes des arts sont-elles finies ? Non, selon le versant pluraliste ; et si elles continuent à se développer cela aura-t-il encore une importance quelconque : non, selon le versant essentialiste. Danto livre un paradoxe :

> Comme je suis essentialiste en philosophie, je défends le point de vue que l'art est éternellement le même — qu'il existe de conditions nécessaires et suffisantes qui font qu'un objet est une œuvre d'art indépendamment du moment et de l'endroit. […] Mais en tant qu'historiciste, je défends également le point de vue selon lequel ce qui est une œuvre d'art à une époque donnée ne peut pas en être une à une autre, et plus particulièrement qu'il existe une histoire, mise en œuvre à travers l'histoire de l'art, dans laquelle l'essence de l'art — ses conditions nécessaires et suffisantes — accède de manière douloureuse à la conscience. (Danto, 2000 : 147)

8. Heinrich Wöllflin, « *Pro domo*. Justification de mes " Principes fondamentaux de l'art " » (1920), Paris, Champs Flamarion, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, p. 43.

Estimant que nous n'avons plus d'autre choix que d'« apprendre à vivre avec le pluralisme » (Danto 1996 : 289-307), que l'évolution de l'art des dernières décennies nous met devant le fait historique accompli où toutes les formes sont possibles et à notre disposition, Danto n'en rejette pas pour autant le jugement esthétique et la valeur ou non-valeur plastique des œuvres. Si la grammaire des formes s'élargit, alors ces productions sont soumises à comparaison et à jugement, à cette différence près que si tout ne se vaut pas, une forme ne saurait en supplanter une autre. Dans une visée pluraliste de l'art, toutes les formes, en tant que telles, se situent au même plan de la grammaire ouverte des formes. Demeure un problème lié à la théorie de la fin de l'art : quand bien même nous ne percevrions plus de nouvelles formes ou n'aurions affaire qu'à des formes reprises, refaites ou répliquées comme œuvres d'art, tous ces objets seront néanmoins soumis à appréciation, à un jugement esthétique, mais non au jugement artistique, celui-ci étant alors parfaitement inutile puisque ni l'usage ni le concept d'art n'auront alors cours. On jugera donc des qualités formelles de ces objets qui pourraient avoir de telles qualités en dehors du monde de l'art. L'avenir nous le dira.

Accepter le pluralisme des formes n'entraîne nullement un pluralisme des jugements esthétiques. L'objet auquel on se réfère sera soumis à critiques et appréciations qui, si elles sont légitimes et argumentées, feront la part du bon, du mauvais, du réussi ou du médiocre. L'obstacle qu'il faut lever tient justement aux régimes de discours formels opposés, en dépit du pluralisme, dans la mesure où certains acteurs du monde de l'art décrètent la mort des formes ou leur peu d'importance et que, *simultanément*, d'autres estiment qu'il n'a fait tout simplement qu'agrandir son champ de réalisations de formes. Aurions-nous alors deux régimes formels pour la même histoire de l'art — théorie formative et théorie aformative, où l'incidence du processus de formation est quasiment nulle pour certaines œuvres —, ou un seul régime formel pour deux histoires de l'art — l'une d'un monde vivant des formes, l'autre d'un monde où les formes ne sont plus de l'art —, ou encore deux régimes formels pour deux régimes historiques respectifs, grâce auxquels nous pourrions changer de critères et de conditions selon que l'on juge dans le monde de l'art des formes ou que l'on juge dans le monde de l'art informe ou aformel, ou d'un monde des formes sans concept d'art. Comme je maintiens la référence nécessaire à des propriétés phénoménales ou à un processus de symbolisations observable et, par conséquent, discutable, et que j'estime qu'une grammaire des formes n'est pas séparable d'une sémantique des formes, plutôt que de proposer autant des critères qu'il y aurait de formes et de mondes de l'art, ou de mondes de la fin de l'art, voire sans concept d'art, je propose une

gradation des régimes de prise de forme et des régimes discursifs sur ces prises de forme à l'intérieur d'une même histoire et d'un même monde de l'art.

Puisqu'il y a toujours forme ou processus de symbolisation, il faut souligner que le fait même de la *gradation de la prise de forme* est non seulement une manière d'identifier ou d'interpréter l'objet comme une éventuelle œuvre d'art, — à partir de tel moment et contexte de la prise de forme, l'objet est identifié comme œuvre d'art, sa forme ou processus contribuant à ce statut —, mais qu'il s'agit par là même d'un jugement esthétique, puisque certaines prises de forme sont appréhendées comme œuvres d'art, d'autres non. Identifier telle prise de forme comme étant de l'art, c'est juger que l'objet « candidat à l'appréciation » possède les qualités phénoménales ou processuelles qui en font de l'art. Ces jugements concernant la gradation de la prise de forme ne visent pas toutes les formes, ce qui nous intéressera en l'occurrence étant bien plutôt les raisons esthétiques pour lesquelles telle prise de forme est jugée comme art. Par ailleurs, même pour les objets déjà jugés comme art, tous ne sont pas intéressants, et beaucoup sont volontairement déceptifs, mais cela n'exclut pas l'objet de la catégorie art. Cela même lorsque les formes artistiques sont jugées inintéressantes, sans valeur, sans attrait, banales. Si nous avons une seule et même esthétique au sein de la même histoire de l'art, les raisons pour lesquelles nous estimerons que telle situation ou œuvre possèdent ou non des formes de qualité ou des formes inintéressantes ne seront pas les mêmes relativement à leurs diverses fonctions formatives dans la mesure où l'on défendra une prise de forme en tant qu'elle est signifiante esthétiquement. Mais l'est-elle artistiquement ?

Lorsque les formes et processus se diluent, interfèrent ou fusionnent avec des pratiques non-artistiques — l'artiste comme entrepreneur, par exemple —, la formativité n'est plus la forme pour la forme en tant que principe de formation, la fonction esthétique cherchant alors à se dépouiller des signes, rôles, moyens et propriétés phénoménales qui pourraient encore en faire une œuvre ayant une forme signifiante dans et pour l'art. Les formes pourraient alors rejoindre les savoirs pratiques et non les savoirs poïétiques, pour reprendre une distinction aristotélicienne, ou du moins se situer dans des formes esthétiques qui ne seraient pas nécessairement artistiques. Une ligne de partage se dessine à nouveau entre la métaphysique aristotélicienne affirmant que seul est œuvre (*ergon*) une matière mise en forme part une *teknè*, un savoir-faire — ce qui est toujours la position de Hegel lorsqu'il exclut de l'art le beau naturel —, et le vaste registre des formes plastiques, esthétiques pluralistes.

Si nous excluons les nouvelles pratiques innombrables qui donnent lieu, de fait, à des formes — se greffer une troisième oreille sur le bras (Stellarc) ou faire un naître un lapin fluorescent (Eduardo Kac), par exemple —, il faut alors expliciter les raisons pour lesquelles elles n'entreraient pas dans les formes de l'art. Ce qui sous-entend que nous posséderions une idée de ce qu'est la forme artistique, de ce qu'est l'essence de l'art ou son concept. On s'accorde à déclarer esthétiques certaines formes du monde vivant qui ne sont pas artistiques, mais beaucoup moins à faire entrer ces formes dans l'art. De fait, l'art de l'environnement faisant désormais partie de la grammaire des formes, nous nous trouvons confrontés à une autre difficulté de la critique et du jugement de la forme, dans la mesure où le risque est grand de naturaliser nos relations à l'art. Donc de nous naturaliser nous-mêmes, et de naturaliser les normes esthétiques, lesquelles entretiendraient ainsi un lien direct avec la Nature, ce qui obligerait une fois encore à graduer notre jugement sur les prises de forme naturelles, semi-naturelles, arrangées, composées, sans que ces jugements ne portent jamais, par définition, sur des formes totalement artificielles. Nous sommes contraints d'opter pour un grain de l'analyse qui devient de plus en plus fin, mais nous disposons de règles, de situations, de contextes, d'une histoire. Si comme l'écrivait Victor Hugo « Le fond, c'est la forme qui remonte à la surface[9] », à nous, par nos critiques et jugements, de savoir mettre cela en forme pour que cela ne reste pas au fond.

Université Paris I

---

9. Victor Hugo, « *Utilité du beau* » — *Proses philosophiques de 1860-65,* in *Œuvres complètes de Victor Hugo*, collection Bouquins, éd. Robert Laffont, 1985.

**Bibliographie**

Burgin, Victor

1969 « Esthétique situationnelle », *Studio International*, vol. 178, n° 915, octobre 1969. Trad. partielle de Ch. Bouany, in *Art en théorie 1900-1990*, Paris, éd. Hazan, 1997.

Danto, Arturo

1996 « Apprendre à vivre avec le pluralisme » (1991), *Après la fin de l'art* (1992), Paris, Seuil, chap. 12, p. 289-307.

2000, « De l'esthétique à la critique d'art », *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire* (1997), Paris, Seuil, chap. V, p. 147.

Pareyson, Luigi

2007 [1954] *Esthétique. Théorie de la formativité*, trad. Gilles A. Tiberghien/Rita di Lorenzo, Paris, Éditions rue d'Ulm.

**Mireille Ribière**

# L'informe de la grille dans les arts visuels


## Résumé

La grille en question se retrouve sous maints avatars dans l'histoire de l'art occidental et s'avère très présente dans les pratiques esthétiques contemporaines. Simple procédé, la grille est ce quadrillage qui sert à représenter le monde sur une surface plane selon les lois de la perspective classique ; c'est aussi un dispositif clé dans l'art non figuratif du vingtième siècle — deux paradigmes qui illustrent bien les fonctions souvent divergentes de la grille. Il s'agira ici de s'interroger sur sa valeur et ses pouvoirs de structuration aujourd'hui.

## Abstract

The grid, a recurrent feature in Western art, is particularly prevalent in modern and contemporary works. It first appears in fifteenth-century Italy as the perspectival window used to represent three-dimensional space on a two-dimensional plane ; but it is also a key motif in non-figurative twentieth-century art — two paradigms that illustrate divergent functions. The present article seeks to explore and assess the value and structuring power of the grid today.


mots-clés / keywords :

informe de la grille, grille dans l'art, grille moderniste, fenêtre de Dürer
form and the grid, the grid in art, the modernist grid, perspectival window

Il s'agira ici de poser les premiers jalons d'un travail, qui n'existe à l'heure actuelle que sous forme d'esquisse — c'est donc un *work in progress* qui vous sera proposé.

Ce travail est né d'une fascination personnelle pour une figure très présente dans les pratiques esthétiques modernes et contemporaines et que l'on désigne en anglais par le terme de *grid*. L'équivalent en serait, en français, *la grille* dans son acception géométrique, à savoir un réseau de lignes, et plus particulièrement deux séries de lignes droites espacées régulièrement qui se croisent à angle droit. Il sera donc question ici de la grille comme figure spatiale, et non pas comme protocole de déchiffrement — acception privilégiée dans les disciplines littéraires.

C'est à une description exploratoire du corpus des objets susceptibles d'entrer dans la catégorie « grille » que je vous convierai dans un premier temps. Ce corpus, je le voudrais aussi hétérogène que possible, plutôt qu'exhaustif ; la description proposée visera ainsi à établir un certain nombre de distinctions entre ce qui, dans la grille, relève de la mise en forme, de la forme, de l'extension de la forme — voire de la déformation —, mais aussi du moule et d'un certain informe. Il s'agira, d'autre part, de pointer certaines constantes par-delà la diversité des manifestations et des fonctions de la grille, pour aboutir à une discussion de ce qui pourrait relever de l'informe de la grille — informe tout relatif.

## Esquisse d'un corpus

### *La grille comme outil de mise en forme*

La grille que j'évoquerai pour commencer, c'est d'abord la grille perspectiviste telle qu'elle apparaît à la Renaissance. À l'époque du *Rinascimento*, je le rappelle, les peintres toscans ont commencé à se préoccuper d'une représentation plus réaliste de l'espace, en prenant comme point de vue l'œil de l'observateur. C'est ainsi que se sont développées, au *Quattrocentro,* un certain nombre d'études théorisées par Leone Battista Alberti dans son *Traité de la peinture* (1435). Y sont énoncés les principes de la « construction légitime », qui consiste à combiner deux vues — une vue du dessus ou vue en plan et une vue de côté ou vue en élévation — et, ce faisant, à faire apparaître l'image en perspective. Il s'ensuivit la création de divers appareils[1] permettant de cadrer et de visualiser l'image d'un objet ou personnage sur le plan d'un tableau, à partir d'un œilleton fixe.Parmi ceux-ci un, « intersecteur » dont Alberti nous a laissé une description verbale : « C'est un voile de fils très fin, tissé lâche, teint d'une couleur

1. Pour plus de détails, voir le chapitre intitulé « Perspectival Instruments » dans Veltman 1986 : 107-113.

quelconque, divisé au moyen de fils plus épais en autant de bandes de carrés qu'on voudra tendu dans un cadre » (Alberti 1992 :147). Les premières représentations d'instruments perspectivistes apparaîtront chez Leonardo Da Vinci, où ce « voile » est remplacé par une feuille de verre ou de parchemin translucide tendue sur un châssis. C'est toutefois celle de Dürer qui s'imposera à la vulgate — sans doute en raison de la voluptueuse créature qui s'y trouve soumise au regard du peintre — et cela sous le nom de « fenêtre de Dürer » (figure 1).

*Figure 1. « Fenêtre perspectiviste », gravure d'Albrecht Dürer* (Underweysung der Messung Nuremberg, *1538*).

On le constate sans peine, la fameuse « fenêtre de Dürer » n'a rien d'une fenêtre : il s'agit d'un simple châssis à réticule. Si la réflexion sur la grille se doit d'en passer par cette « fenêtre », c'est que la métaphore conforte l'amalgame qui s'est peu à peu établi entre la fenêtre ouverte à laquelle Alberti compare le geste initial du peintre traçant le cadre dans lequel s'inscrira son sujet[2], et la vision à travers une vitre évoquée par Leonardo da Vinci à propos de la perspective[3]. De là à assimiler la vision perspectiviste héritée de la Renaissance, non pas à une conception illusionniste de la peinture, non pas à un programme réaliste au sens technique (créer l'illusion de profondeur), mais à un programme réaliste au sens idéologique, documentaire, il n'y avait qu'un pas, parfois allègrement franchi. Témoin ironique de cet amalgame : la porte-fenêtre aveugle de

2. « Je parlerai donc, en omettant toute autre chose, de ce que je fais lorsque je peins. Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire » (Alberti 1992 :147) — l'histoire, qui est ici tout à la fois sujet du tableau et invention — .

3. « La perspective n'est rien d'autre que la vision d'un objet derrière un verre lisse et transparent, à la surface duquel pourront être marquées toutes les choses qui se trouvent derrière la vitre », cité par Friedberg 2006 : 29. On lira avec profit l'ensemble du chapitre consacré à la métaphore de la fenêtre et aux confusions que celle-ci a engendrées.

Duchamp, *Fresh Widow* (1920), qui par sa dimension littérale[4] se trouve exclue du présent corpus. La fenêtre cadre et perspectiviste connaîtra, on le verra, une nouvelle fortune avec l'essor des arts « mimétiques », tels la photographie. Mais dans le présent contexte, il importe de rappeler que la perspective centrale théorisée par Alberti est avant tout une perspective artificielle, de construction complexe.

Autre outil de mise en forme qui se présente sous forme de grille, voire de châssis, et dont il convient ici de rappeler l'importance : la graticule — aussi appelée carroyage ou treillis —, qui permet de changer l'échelle d'un dessin ou d'un tableau sans en altérer les proportions. Il s'agit en ce cas de diviser en carrés le dessin ou autre afin de le reproduire à l'échelle désirée par un quadrillage identique ou proportionnel à l'original. Ce procédé tout à fait traditionnel a été repris et développé plus récemment, on le verra, par le peintre américain Chuck Close.

Qu'il s'agisse de la « fenêtre » perspectiviste ou du carroyage, la grille est donc à envisager d'abord comme instrument servant à définir et à construire des rapports. Sa mission accomplie, elle s'efface et ne subsiste habituellement pas en tant que telle.

***La grille comme forme aboutie***

Loin de s'effacer au profit de la figuration, la grille fait toutefois une apparition en force à un autre grand tournant de l'histoire de la création picturale occidentale, celui du vingtième siècle, notamment dans l'œuvre de Piet Mondrian.

Je rappellerai brièvement que Mondrian passe de la figuration à la non-figuration par un processus d'épuration progressive qui l'amène d'abord à une abstraction de type disons organique, puis à une abstraction de plus en plus géométrique. Celle-ci aboutira, dans les années de 1917-1919, à la série de compositions en losange avec grille, à partir de laquelle se développera le style qui restera à tout jamais associé à son nom. C'est la *Composition en losange avec grille n° 3* de 1918 (figure 2), uniquement composée de deux grilles imbriquées l'une dans l'autre qui marque, me semble-t-il, pour Mondrian le point de non retour. C'est, en effet, la figure extrême et la plus accomplie de la non figuration à l'intérieur de son œuvre. Il suffira de juxtaposer cette composition, essentiellement statique, avec l'une des deux suivantes — *n° 5* de 1919 (figure 3), par exemple — pour voir se manifester, avec l'apparition de variations dans l'épaisseur des lignes puis avec l'effacement de certaines lignes au profit d'aplats de tailles

4. Pour plus de détails, voir Clair 2002 : 66-70.

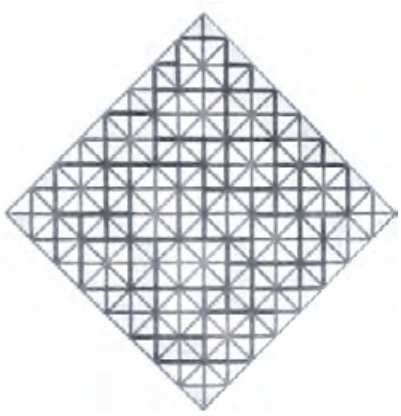


*Figure 2. Piet Mondrian,* Composition en losange avec grille nº 3*, 1918*

*Figure 3. Piet Mondrian,* Composition en losange avec grille nº 5*, 1919*.

et de couleurs différentes, les asymétries et les effets de structure et de rythme qui caractériseront l'œuvre à venir de Mondrian.

Outre qu'elle est en soi exemplaire, la grille telle qu'elle apparaît chez Mondrian dans la seconde moitié des années 1920 me permettra de préciser trois points :

– dans la problématique qui nous occupe, seules les compositions en losange relèveront de la grille chez Mondrian, c'est-à-dire qu'il s'agira autant que possible — sans pour autant négliger les métamorphoses qui ont pu s'ensuivre — d'éviter la dérive qui consisterait à inclure toute figure géométrique plus ou moins régulière dans ce corpus ;

– la comparaison entre les trois compositions en losange dont il a été question montre également à quel point la ligne et l'espace qu'elle délimite sont tributaires l'un de l'autre. En fait, à cette étape de la réflexion, il importe peu que la grille se constitue d'abord comme cadre ou comme interstice — qu'elle s'envisage comme réseau de lignes ou comme mise en réseau d'espaces. Ce n'est à la limite qu'une question d'accommodation de l'œil. Ce qui importe ici, me semble-t-il, c'est la mise en réseau, le fait d'instituer des rapports ;

– la grille chez Mondrian en tant qu'exemple de forme aboutie est, tout comme les outils de mise en forme décrits précédemment, liée, dans l'histoire de l'art occidental, à la problématique de la représentation du réel, à celle de la figuration et de la non figuration. En ce sens, elle est inextricablement liée à la réflexion sur la nature et la fonction mêmes de la peinture et de l'œuvre d'art en général.

Point de départ (carroyage ou « fenêtre » de Dürer) ou point d'aboutissement (Mondrian), la grille peut être dans les deux cas, convoquée matériellement comme point de départ d'œuvres qui en proposeraient une transformation.

C'est l'œuvre de Chuck Close (1940-) qui en fournira un premier exemple[5]. Peintre américain dont toute l'œuvre, ou presque, a consisté à « transcrire l'information photographique en information peinte », Chuck Close a eu systématiquement recours à la technique du carroyage, afin de produire des portraits monumentaux de type essentiellement hyperréaliste à partir de photographies de moindre format. Loin d'être un instrument neutre, inerte, la grille de carroyage chez Close devient outil de sélection, d'analyse et de synthèse. Ainsi le peintre explique-t-il qu'il se sert de grilles de différentes dimensions, dont certaines en diagonale, pour « déconstruire » l'image photographique, décider ou non d'en tirer une peinture et en déterminer le format : si la photographie lui paraît plus intéressante sous un carroyage serré qui « détaille » l'image de départ, par exemple, le tableau sera de grand format (voir Friedman 2005 :75). Mieux encore, la grille, qui disparaissait sous la peinture au fur et à mesure de la réalisation du tableau, finit par être exhibée en tant que telle. Le carroyage qui permettait de déconstruire et de reconstruire plus ou moins à l'identique, va ainsi permettre de reconstruire différemment : il reste toujours au service de la figuration puisque le portrait éventuel devra être ressemblant, mais chacun des innombrables carreaux de la grille se constitue en unité non figurative. Pour une peinture réalisée au pinceau à partir d'une photo en noir et blanc, Close peindra les carreaux un à un dans des tons de gris reproduisant en gros les valeurs de gris de la photo ; dans un second temps, une forme abstraite vaguement organique viendra remplir chaque carreau ; et un troisième passage permettra d'ajuster tons et formes. C'est dire que cet outil conçu pour reproduire le même, et qui s'effaçait au profit d'une ressemblance — aussi dérangeante fût-elle suite à l'agrandissement —, devient une forme qui à la fois conditionne et problématise le figuratif.

Dans les deux autres exemples suivants, la transformation de la grille s'effectue grâce au passage de la peinture en tant que surface à un objet en trois dimensions.

Chez Daniel Dezeuze[6], membre fondateur de Supports-Surface, la réflexion sur le regard, les conventions picturales et leur rapport avec

5. Le travail de Chuck Close est abondamment illustré sur les nombreux sites Internet qui lui sont consacrés.
6. Le site de Daniel Dezeuze consulté le 4 juillet 2008 en propose de nombreuses illustrations (http://www.danieldezeuze.com). Voir également Pijaudier 1989.

le réel et l'espace prend la forme entre 1967 et 1970 de simples châssis posés à même le sol et appuyés contre un mur, ou de quadrillages qui constituent, entre autres, autant de variations sur le thème de la grille. La disparition de la toile au profit du châssis qui la sous-tend habituellement y fonctionne comme remise en cause de l'illusionnisme pictural hérité de la Renaissance italienne. Loin de se satisfaire de références culturelles ponctuelles, Dezeuze se livrera, au fil des ans, à une véritable déclinaison de la grille en tant que forme autonome à travers différents matériaux, rigides ou semi-rigides (treillis, rouleaux), voire souples (échelles) ; celle-ci s'accompagnera d'un jeu sur l'espace de monstration, avec notamment des installations en plein air. Rien à voir donc avec l'ironie ludique de *Fresh Widow* de Duchamp évoquée précédemment.

Quant à la grille régulière telle qu'elle apparaît chez Mondrian vers la fin des années 1910, on la retrouve tout particulièrement dans le travail de Sol LeWitt aux États-Unis. *Serial Project I (A,B,C,D)* de 1966[7] me paraît à ce titre tout à fait exemplaire puisqu'il s'agit d'une structure modulaire qui semble émerger de la grille horizontale qui lui sert de support. En fait, parmi les artistes dit minimalistes, pour qui l'illusion perspectiviste a perdu toute pertinence et les notions même de peinture et de sculpture deviennent problématiques, Sol LeWitt est le seul, me semble-t-il, à tracer une grille qui serve de support à un objet en trois dimensions — lequel en serait donc une extension.

***La grille comme motif récurrent***

La photographie a revisité à sa manière la question de la représentation du monde, et s'est livrée, ce faisant, à un usage proliférant de la grille-fenêtre[8], qu'elle fasse office de cadre — usage déjà canonique dans la peinture — ou assume une fonction autoréférentielle — rôle de la lumière, vision monoculaire, regard sur le monde. Dans ses manifestations les plus récentes, il en est d'ailleurs souvent fait un usage ironique. Ainsi chez Lee Friedlander, vitres et fenêtres sont le plus souvent associées à un jeu sur le contre-jour, la transparence et le reflet : ce sont parfois les objets placés devant, et non de l'autre côté, de la croisée qui s'imposent au regard (*New York City, New York*, 1978) ; ailleurs les vitrages quadrillant un bâtiment vu de l'extérieur, ne révèlent pas tant son intérieur que le paysage qu'ils reflètent en le découpant (*Mount Rushmore, South Dakota*, 1969). Dans un cas comme dans l'autre, la croisée ou le quadrillage du mur de verre

7. Voir David Batchelor 1997 : 46.

8. *Paris journal*, ouvrage dans lequel Raymond Depardon a réuni 500 photographies « faites pour le plaisir et au hasard de [ses] déplacements dans la capitale », est tout à fait révélateur à ce sujet (Depardon 2004).

*Figure 4. Marie-Françoise Plissart, extrait d'*Aujourd'hui *(1993 : 59).*

*Figure 5. Marie-Françoise Plissart, extrait d'*Aujourd'hui *(1993 : 60).*

moderne n'en servent pas moins à structurer l'espace offert au regard du spectateur.

Deux images reproduites au recto et au verso de deux pages successives d'*Aujourd'hui*, le roman-photo de Marie-Françoise Plissart, nous permettront d'y voir un peu plus clair et de distinguer entre fenêtre et grille. De l'une à l'autre (figures 4 et 5), en effet, le quadrillage perd sa motivation réaliste — la fenêtre — pour servir avant tout de grille contribuant à l'organisation du champ visuel dans le contexte précis du récit photographique.

Notons par ailleurs que la photographie a mobilisé, plus que tout autre peut-être, les connotations de la grille, à travers notamment la notion de capture : que le fugitif soit une personne, un simple moment, ou les deux à la fois. John Hilliard en a joué, non pas en photographiant une grille-fenêtre qui isolerait objets ou personnages, mais en appliquant à l'image même, par surimposition, une grille géométrique, et en projetant sur le visage du personnage une grille lumineuse — le tout s'intitulant bien entendu *Capture* (figure 6).

*Figure 6. John Hilliard,* Capture *(détail), 1989*

### *La grille comme mode d'accrochage*

Je tiens au terme « accrochage » pour éviter toute incursion du côté de la problématique de la maquette et de la mise en page — même si les recoupements sont pertinents et nombreux. Comme à chaque fois que le tabulaire se substitue au linéaire, l'objectif ici est de jouer sur les habitudes de lecture, de déchiffrement par le regard, ainsi que la manière dont les rapports entre les éléments rassemblés par et dans la grille peuvent être perçus, soit pour conforter, soit pour perturber ces mécanismes.

La grille envisagée comme mode d'accrochage est bien une forme, mais au sens de moule. La grille est, en ce cas, une forme ready-made, modulable, dans laquelle viendront se glisser des éléments déjà constitués indépendamment de la grille. En tant que mode d'accrochage ou de présentation, la grille est liée à une tendance qui s'affirme de plus en plus nettement dans la seconde moitié du vingtième siècle, à savoir le sérialisme. On assiste alors à l'émergence d'une véritable esthétique de la répétition dont la grille serait un mode de présentation privilégié.

Il existe, en effet, un consensus dont les uns et les autres se font l'écho tout au long du vingtième siècle — de Marcel Duchamp à Gherard Richter —, et qui consiste à valoriser la répétition aux dépens de l'image unique. C'est ainsi que les travaux de documentation sur l'architecture industrielle réalisés à partir des années 1960 par Illa et Berndt Becher ont pu accéder au statut d'œuvre d'art et servir de modèle à toute une génération.

Dans ce contexte, la grille comme mode d'accrochage sert à la mise en scène du principe de reproductibilité caractéristique de l'ère de la technologique triomphante — on pense, bien sûr, aux *Marilyns* d'Andy Warhol, mais tout aussi bien, à la même époque aux séries de Peter Roehr[9]. Elle est également mise en scène du même et de ses variations, de la tension entre le même et le différent au sein d'un tout, voire de la tension entre la partie et le tout. Par ailleurs, au moment où l'art contemporain, dans la droite lignée de Duchamp et du *ready-made*, privilégie la collecte, voir le recyclage d'objets préexistants, la grille devient l'un des modes de présentation privilégiés lorsqu'il s'agit de mettre en scène l'accumulation.

C'est ici que la distinction entre la grille comme réseau de lignes et la grille comme mise en réseau d'espaces non hiérarchisés devient, me semble-t-il, pertinente. En tant que réseau de lignes, la grille a une présence objectale forte qui freine les effets de sens. En revanche, dès lors qu'il y a mise en réseau d'espaces, non pas neutres, équivalents entre eux — et s'effaçant ainsi, de fait, au profit de la ligne —, mais pleins, la grille devient une véritable machine à effets, notamment à effets de sens.

Garante, quel qu'en soit le contenu, d'effets esthétiques ou sémantiques plus ou moins spectaculaires, la grille risque alors de n'engendrer plus que le même, ou une variation sur le même. Nous avons tous eu

9. Le lien entre ces pratiques et l'essor de la photographie est essentiel. Outre que la photographie est infiniment reproductible, le geste du photographe, relayé ou non par des dispositifs mécaniques (appareils de prise de vue situé à intervalles réguliers, comme c'était le cas pour Muybridge ; ou déclencheur automatique à répétition) est un geste sériel, matérialisé dans et par la planche contact. On notera d'ailleurs sa survivance à l'heure du numérique dans la planche panoramique des logiciels de photographie.

l'occasion de voir des œuvres où la grille n'est pas pensée de manière spécifique, mais sert tout simplement d'accroche : il s'agit en posant un rapport entre éléments plus ou moins disparates, d'inviter le spectateur à les faire résonner entre eux. La grille alors relève bien d'une intentionnalité mais d'une forme particulière de l'intention : le laisser-faire.

*La grille comme mode d'assemblage*

Accrochage ou assemblage ? Dès lors qu'il implique un choix et une intention, l'accrochage est aussi un mode d'assemblable. Dans ces conditions peut-on distinguer entre les deux ? Seul peut-être le critère de permanence est susceptible d'établir une distinction. L'exemple de deux séries de Joachim Schmid est, à cet égard, particulièrement éclairant.

*Photogenetic Drafts*[10] de 1991 est une série composée de 32 portraits résultant de l'assemblage de deux négatifs distincts. Comme le souligne John S. Weber dans sa présentation de l'œuvre, « la série fonctionne autant comme un ensemble que comme des images autonomes » (Weber in MacDonald 2007 : 113). Lorsque les 32 portraits sont exposés ensemble, c'est généralement sous forme de grille, la place de chacun des portraits à l'intérieur de la grille variant d'une exposition à l'autre. La grille est en ce cas un mode d'accrochage, soumis à variations.

Il en va tout autrement de la série *Archiv*[11], constituée progressivement de 1996 à 1999, qui rassemble des milliers de photographies sélectionnées et classées en fonction de critères de ressemblance (thème, motifs, esthétique) de manière à révéler des catégories et des genres jusque-là ignorés par l'histoire de la photographie. Cette série comporte quelque 700 panneaux réunissant chacun de 2 à 60 images, dont la composition immuable est hautement concertée et qui se présentent le plus souvent sous forme de grille.

*Autres manifestations de la grille*

Je terminerai cette description exploratoire du corpus en évoquant brièvement des pratiques qui exigent un traitement spécifique.

Parallèlement à la grille comme mode d'assemblage privilégié au sein d'un certain sérialisme, il existe, en effet, nombre de pratiques singulières, dont il faudra bien, à une étape ultérieure du présent travail, rendre compte

10. Voir http://schmid.wordpress.com/works/1991-photogenetic-drafts/, site consulté le 4 juillet 2008.
11. Voir http://schmid.wordpress.com/works/1986–1999-archiv/, site consulté le 4 juillet 2008.

en détail. Je pense notamment aux polaroids de David Hockney, dont le mode d'assemblage et l'évolution exigent un traitement particulier : l'assemblage sous forme de grille y est directement issu d'une réflexion sur le regard monoculaire et la perspective (Hockney 1984 et 2006), et lié, me semble-t-il — ce que l'on dit moins souvent — à la question de la représentation du temps.

Autre domaine à explorer : la grille dans le contexte du numérique. D'une part en tant qu'image individuelle — la grille comme assemblable de pixels — mais en tant que mode de présentation dominant dans un environnement qui se veut non hiérarchisé.

**Forme et informe de la grille**

À l'issue de ce bref tour d'horizon des multiples manifestations de la grille dans les arts plastiques au vingtième siècle et plus récemment, j'aimerais pointer ici une constante : le fait qu'elle fasse si souvent l'objet d'un ressassement. Cette forme fondée sur la symétrie et les répétitions internes semble vouée, en effet, à la répétition. Si les manifestations isolées ne sont pas totalement exclues, elle apparaît généralement assez peu de manière ponctuelle et tend à être déclinée de manière sinon systématique, du moins proliférante. Il en est de même des formes particulières qui en dérivent. Si chez Chuck Close, c'est le procédé même qui devient style[12], on peut considérer l'ensemble de l'œuvre de Mondrian à partir des années 1920 comme une série de variations sur la grille. Comment expliquer le phénomène?

Peut-être est-ce que la grille réalise en soi, par une extrême simplicité de moyens, une certaine perfection — perfection, qui resterait à définir et dont la valeur ne serait pas nécessairement constante, mais qui serait fondamentalement liée au fait qu'il s'agit d'une manifestation extrême de la répétition et de la symétrie.

Inversement, en tant que forme ou dispositif créant une indéniable tension entre ses éléments constitutifs, la grille semblerait comporter en soi une part d'inertie, elle créerait alors l'enfermement, d'où sa propension au ressassement, plutôt qu'au dépassement. En ce sens, la grille serait une forme trop gratifiante; et cela, qu'on l'envisage dans une perspective esthétique traditionnelle valorisant harmonie et symétrie, dans une perspective esthétique minimale, voire minimaliste, ou du point de vue symbolique ou sémantique. C'est cette force d'inertie que j'aimerais ici définir comme l'informe de la grille[13].

12. « *Style is embedded in the process* » dans Close 2007.
13. Dans ces conditions, on comprendra l'intérêt présenté par toute œuvre qui tente d'outrepasser ces limites — prochain volet du présent travail.

**Bibliographie**

Alberti, Leon Battista

1992 *De la peinture — De Pictura (1435)*, préface, traduction et notes par Jean-Louis Schefer, introduction par Sylvie Deswarte-Rosa (Paris : Macula)

Batchelor, David

1997 *Minimalism* (London : Tate Gallery Publishing).

Clair, Jean

2002 *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art* (Paris : Gallimard).

Close, Chuck

2007 « Charlie Rose — an hour with Close Chuck » (entretien) <http://video.google.com/videoplay?docid=-8127091529031459011> site consulté le 30 novembre 2008).

Deicher, Susanne

2006 *Piet Mondrian 1872-1944 — Structures in Space* (Köln : Taschen).

Depardon, Raymond

2004 *Paris journal* (Paris : Hazan).

Friedberg, Anne

2006 *The Virtual Window — From Alberti to Microsoft* (Cambridge, Massachusetts : The MIT Press).

Friedman, Martin

2005 *Close Reading — Chuck Close and the Artist Portrait* (New York : Harry N. Abrams).

Hilliard, John

1993 *Scene*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue en Suisse au Musée des Beaux-Arts de la Chaux-de Fonds, du 24 avril au 25 juillet 1993 ; et en France à Le Channel, Scène nationale de Calais, de janvier à mars 1994 (Chaux-de Fonds / Calais : Musée des Beaux-Arts de la Chaux-de Fonds / Le Channel, Scène nationale de Calais).

Hockney, David

1984 *Cameraworks*, text by Lawrence Weschler (London : Thames & Hudson).

2006 *Secret Knowledge — Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, new ed. (London : Thames & Hudson).

MacDonald, Gordon and John S. Weber, eds

2007 *Joachim Schmid — Photoworks 1982-2007* (London / Saratoga Springs NY / Göttingen : Photoworks / Tang / Steidl).

Pijaudier, Joëlle, Alfred Pacquement et Olivier Kaeppelin
1989 *Daniel Dezeuze* (Paris : Flammarion).

Plissart, Marie-Françoise
1993 *Aujourd'hui — Suite photographique* (Zelhem : Arboris).

Veltman, Kim H. in collaboration with Kenneth D. Keele
1986 *Studies on Leonardo da Vinci : 1. Linear Perspective and the Visual Dimensions of Science and Art* (München : Deutscher Kunstverlag).

**Raphaël Pirenne**

# On descend et on ne descend pas deux fois le même fleuve

## *Forme & informe chez Alberto Giacometti entre 1930 et 1945*

**Résumé**

Vers 1932, Giacometti écrivait : « Contre, absolument. Jeu oui, érotique oui, inquiet oui, destructeur oui ». Cette déclaration est contemporaine de *Boule Suspendue* et *Objet désagréable à jeter*, œuvres d'où se dégage une certaine mise en crise de la forme. Vers 1935, il reprenait son travail devant modèle, aboutissant à de minuscules figurines de plâtre qu'un simple coup de canif pouvait rendre à l'état de poussière. Entre ces objets « surréalistes » et ces figures interprétées en fonction d'un horizon existentialiste se joue une fracture qu'on peut formuler selon une polarité entre forme et informe. Envisageant les œuvres et le contexte historique du début des années 1930 à l'immédiate après-guerre, il s'agira de réévaluer et de mettre en question cette fracture en dialectisant ces notions.

**Abstract**

In 1932 Giacometti wrote: "Against, Absolutely. Game yes, erotic yes, worried yes, destructive yes". This statement is contemporary of *Boule Suspendue* and *Objet désagréable à jeter*, which works reveal a crisis of the form. Around 1935, Giacometti turned back to life model, leading to tiny figurines of plaster that a simple stab of knife could give back to dust. Between these surrealists objects and those sculptures interpreted in an existentialist perspective these "fracture" could be reformulated with a polarity between form and inform. Considering these works and the historical framework from the early 1930s to the immediate postwar period, a dialectic between these notions could allow to revalue this fracture.

**MOTS-CLÉS / KEYWORDS :**

Alberto Giacometti, Georges Bataille, Jacques Derrida,
Présence, Signe, Dialectique, Devenir-espace du temps
Presentness, Sign, Dialectic, The becoming-space of time

Vers 1932, Alberto Giacometti laissait dans une note de ses carnets :

> Jamais pour la forme, ni pour la plastique, ni pour l'esthétique, mais le contraire. Contre, absolument. Jeu oui, érotique oui, inquiet oui, destructeur oui. (Giacometti 1990 : 135).

Cette déclaration est plus ou moins contemporaine de *Boule Suspendue* et *Objet désagréable à jeter*, deux œuvres d'une radicale simplicité d'où pouvait se dégager une certaine mise en crise de la forme. Vers 1934, soit une année avant l'excommunication de Giacometti du surréalisme dogmatique d'André Breton, il écrivait :

> Aller plus loin, tout recommencer, *sculptures, dessins, écrire*. Activité indépendante absolument : *Poésie.* Poésie Héraclite Hegel On descend et on ne descend pas deux fois *le même fleuve*. (Giacometti 1990 : 170).

Giacometti allait reprendre à cette époque son travail devant modèle consacrant un trop vite nommé « retour à la figuration » (Didi-Huberman 1993 : 15). Un des résultats de cette entreprise fut ces minuscules figurines de plâtre réalisées entre la fin des années 1930 et l'immédiate après-guerre, sculptures dont le moindre coup de canif supplémentaire pouvait les rendre à un état de poussière. Entre ces objets « surréalistes » réalisés dans l'environnement de pensée de Georges Bataille et ces figures qui bientôt se verront interprétées en fonction d'un horizon existentialiste se jouerait une fracture pouvant se formuler selon une polarité entre forme et informe.

***Surréalisme(s) et Giacometti***

Le milieu des années 1930 a force de date dans l'historiographie d'Alberto Giacometti. Il consacrerait une rupture entre un avant et un après. L'avant serait traversé par un abandon de la réalité comme pouvait le signifier Giacometti, lequel privilégiait alors un travail de stylisation ou de mémoire, l'expression de certains fonctionnements psychiques (Giacometti 1990 [1948] : 38 et suiv.). L'après serait quant à lui traversé par une seule et même question, persistante et insistante, celle de figurer la réalité sans plus s'en détourner afin de restituer cette présence ou ressemblance selon les termes que l'artiste répètera à l'envi. La position de Giacometti au sujet de ces œuvres surréalistes est cependant plus complexe qu'il peut apparaître de prime abord. Elle ne peut se réduire à cette position de déni que relate Marcel Jean dans son « Histoire de la peinture surréaliste », à savoir que les productions réalisées en dehors de la réalité n'auraient été pour lui qu'une simple masturbation (Jean 1958 : 228). En suivant l'entretien qu'accorda Giacometti à James Lord en 1964,

on peut se rendre compte d'une certaine oscillation de sa position à l'égard du surréalisme. À la question « À quel point étiez-vous influencé » par le surréalisme, Giacometti répond :

> Par le surréalisme ? Je pourrais dire, pas du tout. Pas par le surréalisme mais par contre, très nettement, sûrement, par l'art moderne en général ou par les arts soit archaïques, soit exotiques, qui m'intéressaient beaucoup à l'époque, même involontairement.

Giacometti précisera ensuite son dissentiment surréaliste en déclarant : « Mais pas spécialement par les choses surréalistes qu'en réalité je n'aimais pas beaucoup » ; tout en ajoutant qu'il n'était pas resté très longtemps avec eux : « Avec les surréalistes, je ne suis resté que trois ans… ou quatre » (Giacometti 1964 cité dans Sylvester 2001 : 191).

Il n'y aurait pas eu d'influence surréaliste dans son œuvre, « pas du tout » ou « pas spécialement ». L'influence proviendrait davantage de l'art moderne conçu par l'artiste de manière générale. Alors que le premier « Manifeste du surréalisme » date de 1924, Giacometti intégra sur le tard, aux environs de 1930, un mouvement extrêmement « institutionnalisé » et « hiérarchisé » sous la coupe de Breton, mouvement que Giacometti quittera dès la fin de l'année 1934. Pourtant, aussitôt après avoir réfuté toute influence surréaliste Giacometti poursuit :

> Par contre, il y avait bel et bien une certaine atmosphère surréaliste qui m'avait influencé. Par exemple, dans *Le Palais de quatre heure*, ou dans *L'Objet invisible*, et là sûrement il y avait une atmosphère commune. Si je n'avais pas senti un peu quelque chose de commun, il n'y aurait eu aucun motif de m'approcher d'eux. Ils auraient pu m'être complètement indifférents ou même j'aurais pu ne pas les accepter. Alors le fait même de m'y intéresser, c'est qu'il y avait quelque chose de commun avec. Et quelque part, c'est peut-être encore resté, hein… (Giacometti 1964 cité dans Sylvester 2001 : 191-192).

Une sorte d'« atmosphère commune » aurait permis ce rapprochement. Sans cela, il ne voit pas ce qui aurait pu motiver et justifier, au minimum, l'intérêt porté. Mais plus que cette atmosphère, on peut suggérer qu'un motif davantage structurel influença Giacometti : celui d'une logique du coup et du contrecoup qui conditionnait un rapport particulier à la figure et la forme dans ces années surréalistes (Didi-Huberman 1993 : 130). Comme il put le dire dans ce même entretien au sujet de ces œuvres produites à l'époque du *Palais à quatre heures du matin*, « si je venais de faire une chose très lisse, comme la surface d'une joue, par *contrecoup* j'avais envie de faire le squelette de la chose. Comme par alter-

nance » (Giacometti 1964 cité dans Sylvester 2001 : 193). Il convenait à cette époque d'alterner les formes, d'alterner le lisse avec quelque chose de plus aigu, de plus violent, cette « espèce de squelette dans l'espace » qui constitue la structure d'une forme. Ou comme il l'écrit dans sa « Lettre à Pierre Matisse » en 1948 au sujet de ces mêmes œuvres :

> Mais tout ceci alternait, se contredisait et continuait par contraste. Désir aussi de trouver une solution entre les choses pleines et calmes et aiguës et violentes. (Giacometti 1990 [1948] : 39).

Même si Giacometti semblait désirer une solution, c'est-à-dire de résoudre ces oppositions pour en proposer une synthèse, il semble bien qu'il n'y ait eu que la possibilité du contraste et de la contradiction, que le calme et la violence ne pouvaient que rentrer dans une relation de lutte et d'opposition, soit cette pensée du contre que résumait magistralement la courte note écrite en 1932 dans ses carnets :

> Jamais pour la forme, ni pour la plastique, ni pour l'esthétique, mais le contraire. Contre, absolument. Jeu oui, érotique oui, inquiet oui, destructeur oui.

On fera ici l'hypothèse que cette pensée du contre et cette logique du contrecoup conditionna également son rapport à la forme et à la figure dans l'après-surréalisme, ce que nous mettrons au travail avec ces figurines de dimensions extraordinairement réduites posées un socle, réalisées à la fin des années 1930. En lieu et place de penser une césure radicale entre ces deux périodes, il s'agirait d'envisager que Giacometti ait pu retenir quelque chose de son contact avec le milieu surréaliste l'engageant dans un rapport particulier à la forme et la figure. Ou pour reformuler cette hypothèse, même si une césure formelle est indéniable entre cet avant et cet après, d'un point de vue davantage structurel, centré sur une manière de *penser* et de *produire* la figure, cette dite césure se trouverait problématisée.

Giacometti était davantage proche à cette époque de la branche du surréalisme dissident de Georges Bataille, autour de la revue *Documents*, que de la branche dogmatique soutenue par André Breton et consorts. D'un point de vue factuel, c'est dans cette revue que fut publié en 1929 le premier article consacré à Giacometti (Leiris 1929 : 209-215). Leiris y décrivait les œuvres de Giacometti comme des « pétrifications » de crises, des « figures concrètes » travaillées par le « sel » qui les érode, les corrode lentement. S'y trouvait reproduite la *Tête qui regarde* de 1928, une tête plate et lisse, simplement traversée par deux sillons, l'un vertical et l'autre horizontal, repris positivement, en plein, sur l'autre face. Giacometti a raconté comment il était arrivé à ces sculptures plaques, attestant que le

questionnement de la figure humaine travaillait toujours, fusse en creux ou négativement, les travaux de cette période. Essayant de reconstituer de mémoire ce qu'il avait ressenti durant son travail devant modèle chez Antoine Bourdelle, il commençait

> bel et bien par faire une figure analysée, avec des jambes, une tête, des bras et tout cela me semblait faux, je n'y croyais pas… Pour le préciser, j'ai été obligé peu à peu de sacrifier, de réduire… de laisser tomber la tête, les bras et tout ! (Giacometti 1990, 243-244).

De telle sorte qu'au final, après plusieurs mois de travail, de sacrifice et de réduction — pour le préciser —, il ne restait plus que cette plaque posée dans l'espace, cette tête qui regarde et affronte le regard, comme nous aveuglant.

Cette idée du sacrifice et de la réduction, comme on le verra, n'est pas indépendante des productions qu'il réalisera une dizaine d'années plus tard avec ses figurines sur socle. Ainsi que Rosalind Krauss l'a analysé, certaines sculptures de Giacometti peuvent révéler toute leur efficacité en les mettant au contact de certains aspects de la pensée de Georges Bataille. Soit en horizontalisant la verticalité de la sculpture occidentale avec les sculptures socles comme *On ne joue plus* de 1931 ou *Femme égorgée* de 1932, elles pouvaient adapter leur économie sur le bas propre à la pensée de Georges Bataille. Soit, ici alors avec la célèbre *Boule suspendue*, elles pouvaient adapter leur économie sur l'informe et l'hétérologie du même Bataille (Krauss 1987 : 503-533, et Krauss, 1991 : 37-41). Dans sa « Lettre à Pierre Matisse » de 1948, Giacometti relatait au sujet de ses œuvres surréalistes, qu'aux côtés du désir de faire des choses calmes et violentes, un « troisième élément » le touchait dans la réalité : le mouvement. Et malgré tous ses efforts, il lui était impossible de « supporter une sculpture qui donne l'illusion du mouvement ». Il ne pouvait alors que le faire « réel et effectif », pour donner « aussi la sensation de le provoquer » (Giacometti 1990 [1948] : 40). Figurait juste en dessous une série d'esquisses des œuvres qu'il avait réalisées à cette époque : *La main prise* par exemple, ou *Circuit*, mais aussi *Boule suspendue*. Dans une cage est suspendue au moyen d'une ficelle une boule dont une partie a été excavée et qui vient comme correspondre, en négatif, à cette forme croissant, posée sur une plateforme légèrement bombée. Tous les éléments sont là pour réaliser le mouvement, ou pour susciter le désir, troublant, de venir actionner le mouvement en balancier, le frottement, perpendiculaire et lent, de cette boule sur cette forme de croissant. Cette œuvre, dès sa première exposition à la *Galerie Pierre* en 1930, suscita un réel engouement au sein du milieu surréaliste. Comme le rapporte Maurice Nadeau :

> Or, tous ceux qui ont vu fonctionner cet objet ont éprouvé une émotion violente et indéfinissable, en rapport bien entendu avec des désirs sexuels inconscients. Cette émotion ne ressemblait pourtant en rien à une satisfaction, mais bien plutôt à un agacement, semblable à l'impression d'un manque, au sentiment de quelque chose qui ne peut s'accomplir, mais qui est toujours sur le point d'y arriver » (Nadeau, 1945 : 213-215).

Ce qui nous intéresse dans l'analyse qu'effectuera Rosalind Krauss au sujet de cette sculpture est précisément qu'elle l'articule à l'informe de Bataille pour sa capacité à déstabiliser l'unité et l'identité du signe. Chacun des deux éléments de cette sculpture peut en effet produire des chaînes métaphoriques différentes. Chacun des deux éléments peut être tour à tour, comme l'écrit Krauss,

> Des lèvres. Des testicules. Des fesses. Des bouches. Des yeux. Comme un mouvement d'horlogerie qui marquerait à chaque seconde l'inversion des éléments. […] Le battement régulier engrange l'un après l'autre des éléments qui ne peuvent exister simultanément dans un seul et même espace, en les liant l'un à l'autre. En transformant une structure en un bloc.

En somme, pour Krauss, le principe même auquel ressortit cette sculpture est propre à l'hétérologie et à l'informe en ce que *Boule suspendue* ne permet jamais l'unité et l'identité d'un signe et ce, selon un processus qui mine la forme de l'intérieur. « C'est-à-dire, écrit encore Krauss, qui travaille [la forme] structurellement, précisément, géométriquement, comme un mécanisme d'horlogerie » (Krauss 1991 : 38 et 39).

***L'avant et l'après : signe et présence***

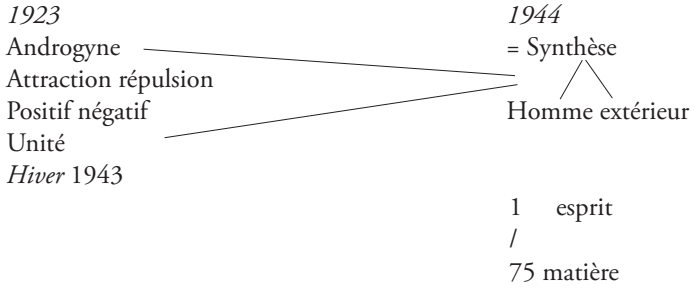
Krauss procédait ensuite à une scission dans la production de l'artiste considérant, qu'après ce contact étroit avec les avants-gardes et ce retour à la figuration se concluant par une conception traditionnelle, ou verticale, de la représentation, Giacometti aurait quitté le bas et l'hétérologie de Bataille (Krauss 1987 : 525). L'informe mis en œuvre par Giacometti dès la fin des années 1920, on l'a vu, minait la forme de l'intérieur. C'est l'évidence pleine et une du signe qui se trouvait interrogée par une expérience fondamentale de la division. On pourrait cependant considérer que c'est précisément cette mise en crise du signe, de son évidence et son unité, qui permettrait de renégocier la fracture entre cet avant et cet après. En retournant à la figuration, Giacometti poursuivra cette recherche de présence et ressemblance absolue, selon les termes employés par l'artiste qui se verront commentés notamment par Reinold Hohl, lequel pouvait écrire, en substance : ce n'est pas la création d'un volume que cherche

Giacometti mais créer un double, un chiffre de la réalité existante ; ce n'est pas une présence choséifiée que vise Giacometti mais une présence existentielle de laquelle émane la totalité de l'être et de la vie (Hohl 1971 : 105, 108 et 134). Cette interprétation repose sur un schème structurant la pensée occidentale de l'image. Le signe manifesterait la teneur existentielle de la chose, comme si sa présence et son existence pouvait s'incarner par voie de transubstantiation — signe et chose devenant dès lors consubstantiels. Mais il s'agirait de mettre en crise ce paradigme existentiel en considérant, comme put le faire par exemple Pierre Schneider, pour qui ce n'est pas l'identité entre la chose et le signe qui est représentée mais leur écart et séparation (Schneider 1991 : 23-28). Même si Giacometti s'essaya de marquer à même la matérialité de l'œuvre cette présence ou cette ressemblance — comme a pu le dire Georges Didi-Huberman, c'est précisément là que se situe « le drame » de Giacometti —, le reste, le produit ne serait de l'ordre que de cet écart et séparation, marquant à même la matérialité cette division et séparation d'une présence une et évidente (Didi-Huberman 1993 : 119-120). À l'instar de *Boule suspendue* qui travaillait sur cette mise en crise du sens et pouvait proposer en ce sens un *modèle critique* sur les conditions de possibilité de faire figure ; la réduction des figurines survenant dès la fin des années 1930, où l'horizontalité était maintenue en tension avec l'horizontalité d'un socle, pouvait proposer une *expérience* de ces conditions de possibilité de faire figure.

***Dialectique et devenir-espace du temps***

Avant d'aborder plus en détail le contexte de réalisation de ces sculptures réalisées entre la fin des années 1930 et le milieu des années 1940, il serait intéressant de se pencher brièvement sur deux textes datant de cette époque afin de dégager deux motifs essentiels permettant de préciser ces conditions de possibilité de faire figure : d'une part, un processus dialectique travaillant en creux cette présence ; d'autre part, ce que l'on pourrait qualifier « un devenir-espace temps », corollaire direct du motif précédent en ce que le produit manifestera une forme de spatialisation du processus travaillant cette présence. En 1944, Giacometti écrira un texte étrange, en apparence assez confus, où s'aligne une série de notations ayant à voir avec le « meurtre » et la « compensation pour le meurtre », l'« anthropophagie » et l'« érotisme ». Cette série d'images décline de manière omniprésente la question de la « lutte », du « dualisme » et de la « dualité », liée directement à celle de la « création », ou la « recréation synthétique ». Toute la question que poserait cette suite d'aphorismes, s'ils permettent de poser certaines hypothèses, serait celle de la relation entre *dualité* et *synthèse*, celle d'une dualité travaillant la figuration et dont

il s'agirait de proposer une synthèse, dialectiquement. « Création d'une *synthèse* entre le monde extérieur et soi, soi et le monde extérieur recréés dans un troisième objet qui [est] la *synthèse* ». C'est ce « troisième objet », la synthèse, que viserait l'œuvre d'art, afin d'unifier les contraires, de les ramener à l'unité, comme ce « désir de ramener les 1 multiples à un 1 unique à l'infini ». Mais la manière dont il envisage cette synthèse prend une formulation somme toute paradoxale, puisqu'il semble que celle-ci ne parvienne jamais à aboutir, mais se relance au contraire « à l'infini » : « Thèse-Antithèse-Synthèse Thèse-Antithèse-Synthèse à l'infini ». Il faudrait donc concevoir, en suivant ces annotations d'Alberto Giacometti, que même si la synthèse reste une tension figurative, visant à opérer l'unité d'un visage, de le ramener à l'un comme à un tout indissociable, celle-ci ne s'opérerait jamais définitivement. Cette « unification » passerait toujours par la « multiplication », comme il l'écrit, et cette même « multiplication » passerait par la « division » (Giacometti 1990 [circa 1944] : 182-185).




L'unité que Giacometti semblait déceler en 1944, cette synthèse entre une dimension positive et négative qu'il pouvait espérer réaliser, on peut poser l'hypothèse qu'elle n'eut jamais lieu. Et que d'une certaine manière, ces œuvres du milieu des années 1940 retiennent toujours quelque chose de celles de 1923 qu'il réalisait en suivant les cours de Bourdelle, en construisant le volume par contraste, par face positive et négative pour en réaliser l'harmonie. Au-delà de différences formelles indéniables, ce qui resterait de 1923 à 1944 serait d'avantage structurel, car il aurait directement à voir avec le processus créatif où la figure ne peut être pensée que selon un processus où une thèse fait place à une antithèse, et ainsi de suite, à l'infini.

Quant au second texte, il s'agit de « Le rêve, le Sphynx et la mort de T. » publié pour le numéro 7 de la revue *Labyrinthe*, un titre qui comme on s'en rendra compte rentrait en adéquation parfaite avec ce texte mis en page avec une série de schémas et de dessins. Ce texte se compose d'un

triple récit : celui d'un rêve où une araignée de couleur « jaune ivoire » se trouvait écrasée « par un long bâton ou une pelle » ; celui de l'histoire de la fermeture du « Sphinx », la maison close où Giacometti avait contracté la syphilis ; et celui du souvenir de la mort de T., un homme qu'il trouva un jour « au fond de son lit, immobile, la peau jaune ivoire, ramassé sur lui-même et déjà étrangement loin ». Ce texte, d'une violence extrême, tisse toutes une série de liens — d'ordre factuel et affectif, visuel, tactile et sonore — entre différents rêves et événements. On assiste ici à l'exercice d'un montage, à un travail de composition *quasi* surréaliste. Entre « cette masse confuse de temps, d'événements, de lieux et de sensations », comme il l'écrivait, Giacometti essaya « de trouver une solution possible », de générer une forme de cohérence, d'articulation « logique » afin de sortir de cette inévitable « contradiction entre la manière affective de rendre ce qui m'hallucinait et la suite de faits que je voulais raconter ». Après plusieurs tentatives de figurer ce corps de l'histoire, de recomposer les membres de cette histoire selon une articulation logique,

> Soudainement, écrit Giacometti, j'ai eu le sentiment que tous les événements existaient simultanément autour de moi. Le temps devenait horizontal et circulaire, était espace en même temps et j'essayai de le dessiner.

Giacometti commença à concevoir de manière schématique et abstraite ce temps devenu horizontal et circulaire sous deux aspects : l'un à l'horizontale, l'autre à la verticale, à l'horizon desquels les dessins laissent voir qu'à partir du lieu où il se trouvait alors rayonnent l'ensemble des événements. Schémas au départ, ce motif deviendra au final, sous son crayon, l'ébauche d'une sculpture qui ne sera jamais réalisée : un disque de deux mètres de rayon subdivisé en quartier où étaient inscrits « le nom, la date et le lieu de l'événement ». En face de ceux-ci se dressaient des panneaux verticaux séparés de vide où devaient être inscrits l'histoire, même si ceux-ci resteront page blanche, ne connaissant « ni la valeur des mots, ni leur rapport réciproque pour pouvoir les remplir ». Et avec un « étrange plaisir », il se voit se promener sur « ce disque-temps-espace », motif circulaire où circule le temps, permettant de ramifier ses passages et faire retour sur ses pas, de monter anachroniquement ces temps hétérogènes afin de tisser de multiples configurations spatio-temporelles. (Giacometti 1990 [circa 1945] : 27-35).

Ce disque ne peut manquer de rappeler ce « devenir-espace du temps » que Derrida commentait, entre autres, au sujet de Freud qui interrogait une figuration possible de l'activité de la psyché et du rôle directement afférent de la mémoire et de la trace, de ces traces mnésiques comme support de

nos représentations. Comme l'a montré Derrida dans « Freud et la scène de l'écriture », cette figuration de l'activité psychique s'est trouvée reformulée dans différents endroits de ses écrits par le motif de l'écriture, ou de « la synopsis spatiale du pictogramme, du rébus, du hiéroglyphe, de l'écriture non phonétique en général » et ce, afin de « suggérer l'étrangeté des relations logico-temporelles dans le rêve » (Derrida 1967 [1966] : 321). Ainsi, au logos phonétique déterminé par un « principe de non-contradiction » et « la linéarité d'un temps logique », comme « fondement de toute la métaphysique de la présence », s'oppose un devenir-espace du temps de l'écriture, dont la frontière avec le rêve ne serait pas si sûre. À comprendre avec « la différance », mise en scène dans *Marges*, Derrida poursuivait :

> Le propre de l'écriture, nous l'avons nommé ailleurs, en un sens difficile de ce mot, *espacement :* diastème et devenir-espace du temps, déploiement aussi, dans une localité originale, de significations que la consécution linéaire irréversible, passant de point de présence en point de présence, ne pouvait que tendre et dans une certaine mesure échouer à refouler. (Derrida 1972 [1968] : 13-14, Derrida 1962 : 170-171).

***Figurines sur socle***

Il s'agirait maintenant de revenir à ces figurines sur socle. La chronologie de celles-ci est complexe. Les a-t-il commencées en 1937 ou en 1940 ? il est difficile de le déterminer avec exactitude (Bonnefoy 1991 : 272-273). Peu de documents existent datant de la fin des années 1930, qu'ils soient sculptures ou photographies, tandis que les témoignages de l'artiste ou de tiers se contredisent par endroits. Certes, les traces sont plus abondantes concernant le début des années 1940 mais ces sculptures sont le résultat plus ou moins direct de ce que Giacometti mit en place à sa sortie du surréalisme, occupant en ce sens une position singulière dans la production de l'artiste. Ces sculptures disposeront d'une aura quasi mythique en raison précisément de leur taille, pour certaines pas plus hautes qu'un centimètre et pas plus épaisse qu'une tête d'épingle, taille et volume les rendant transportables dans un contenant aussi ridicule qu'une boîte d'allumettes comme le veut l'anecdote.

Dans la lettre à Pierre Matisse de 1948, Giacometti décrira ce motif de réduction ayant présidé à leur réalisation en ces termes :

> Mais voulant faire de mémoire ce que j'avais vu, à ma terreur, les sculptures devenaient de plus en plus petites, elles n'étaient ressemblantes que petites, et pourtant ces dimensions me révoltaient et, inlassablement, je recommençais pour aboutir, après quelques

> mois, au même point. Une grande figure était pour moi fausse et une petite tout de même intolérable et puis elles devenez si minuscules que sonnent [*sic*] avec un dernier coup de canif et disparaissent dans la poussière. Mais têtes et figures ne me semblais [*sic*] un peu vraies que minuscules. (Giacometti 1990 [1948] : 44).

Ailleurs, Giacometti revenait sur cette réduction.

> C'était en 1937. Comme c'était toujours impossible de réussir une tête, j'ai voulu faire des personnages entiers. Je les commençais grands comme ça (Giacometti montre la longueur de son avant-bras) ; ils devenaient comme ça (la moitié du pouce). Pendant toute la guerre, ça a continué. Travaillant tous les jours, ne faisant rien d'autre. Je commençais grand comme ça et quand c'était fini, irréductiblement, c'était petit comme ça. C'était diabolique » (Giacometti 1990 : 280).

En filigrane, les implications contenues ici — l'idée de révolte et de lutte articulée à celle d'une reprise inlassable pour figurer la réalité — pouvaient dénoter pour certains une dimension existentielle. C'est Sartre qui allait rédiger en 1948 le texte du catalogue de sa première exposition aux États-Unis. Mais cette expérience de la réduction ne peut manquer de faire écho à celle éprouvée une dizaine d'années plus tôt, exprimée en des termes quasi similaires. On se souvient en effet qu'au sujet de *Tête qui regarde* de 1928, Giacometti avait déjà fait l'expérience d'une telle

réduction : « Pour le préciser, j'ai été obligé peu à peu de sacrifier, de réduire, de laisser tomber la tête, les bras et tout ! ». Ainsi réduite, la figure se trouvait résumée à une plaque

> posée d'une certaine manière dans l'espace, et où il avait tout juste deux creux, qui étaient si l'on veut le côté vertical et horizontal que l'on trouve dans toutes choses (Giacometti 1990 : 243-244).

L'horizontal se trouvait dialectisé, maintenu en tension avec le vertical ; à l'instar de ces petites sculptures où la verticalité de la figure se voyait dialectisée avec l'horizontalité du socle, au risque de la voir disparaître au moindre coup de canif supplémentaire. Entre 1928 et 1937, le contexte était sensiblement différent engageant à une formalisation différente bien que la question essentielle restait de *faire figure* de part et d'autre de cette ligne de fracture. Giacometti expérimentait ici une tentative de restituer la figure dans son champ visuel et spatial, de retranscrire le souvenir d'une expérience vécue : celle d'une personne vue à l'extrême opposé d'un boulevard, distance conditionnant la petitesse de ces figures et la nécessité de faire « un socle immense pour que l'ensemble corresponde à sa vision » (Giacometti 1990 : 281). Le champ est toujours trop grand, comme excédant la vision par sa nature colossale. Il fallait donc soumettre la figure à un exercice de coupe et de taille, à une économie de « dé-taille ». Au risque qu'elle se confonde avec son socle, que la forme se trouve absorbée dans l'informe d'un bloc, comme toujours soumise à la gravité du bas, soumise à ce processus dialectique qu'il décrivait en 1944 dans ses carnets fonctionnant par « thèse, antithèse, synthèse, à l'infini ». Quant à la figure, quant au reste et au produit, ils ne seront que le calcul ou la somme inégale de ces expériences de réduction mettant en crise cette présence et demandant à reformuler cette identité de la chose et du signe par ce motif d'un « devenir-espace du temps ».

Giacometti, en 1934.

> Aller plus loin, tout recommencer, *sculptures, dessins, écrire.* Activité indépendante absolument : *Poésie.* Poésie Héraclite Hegel On descend et on ne descend pas deux fois *le même fleuve*.

Blanchot au sujet de « l'Éternel Retour du Même » :

> L'exigence du retour serait donc l'exigence d'un temps sans présent, temps qui serait aussi celui de l'écriture, temps futur, temps passé, que la radicale disjonction (en l'absence de tout présent) de l'un et l'autre, fussent-ils les mêmes, empêche d'identifier autrement que comme la différence que porte la répétition. […] Qu'est-ce qui reviendra ? Tout, *sauf* le présent, la possibilité d'une présence. […] Effacé avant

> d'être écrit. Si le mot trace peut être accueilli, c'est comme l'index qui indiquerait comme raturé ce qui ne fut pourtant jamais tracé. Toute notre écriture — à tous et si elle était jamais écriture de tous — serait ainsi : le souci de ce qui ne fut jamais écrit au présent, mais dans un passé à venir » (Blanchot 1973 : 27-28).

Ce qui ferait retour serait toujours un passé à venir, ne s'inscrivant jamais au présent, et toujours sur le mode d'une trace effacée, d'une biffe et d'une rature, d'une *disjonction* et d'une *différence* toujours à l'œuvre.

Université catholique de Louvain (Belgique)

---

**Bibliographie**

Blanchot, Maurice
1973 *Le pas au-delà* (Paris : Gallimard).

Bonnefoy, Yves
1991 *Alberto Giacometti. Biographie d'une œuvre* (Paris : Flammarion).

Derrida, Jacques
1962 « Introduction », in Edmund Husserl *L'Origine de la géométrie* (Paris : P.U.F).
1967 [1966] « Freud et la scène de l'écriture », in *L'écriture et la différence* : 293-340 (Paris : Éditions du Seuil).
1972 [1968] « la différance », in *Marges de la philosophie* : 1-29 (Paris : Les Éditions de Minuit).

Didi-Huberman, Georges
1993 *Le Cube et le visage. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti* (Paris : Macula).

Giacometti, Alberto

1928 *Tête qui regarde* : marbre, 41 × 37 × 8 cm (Zurich : Fondation Alberto Giacometti).

1930-1931 *Boule suspendue* : plâtre et métal, 60,3 × 36,2 × 35,5 cm (Collection privée).

1931 *Objet désagréable à jeter* : bois, 22 × 30 × 30 cm (Edimbourgh : Scottish National Gallery of Modern Art).

1931 *Projet pour un passage (Projet pour un couloir)* : plâtre, 16 × 126 × 42 cm (Zurich : Fondation Alberto Giacometti).

1932 *On ne joue plus* : marbre, bois et bronze, 4,1 × 58 × 45,2 cm (Dallas : collection Patsy R. et Raymond D. Nasher).

1932 *Femme égorgée* : bronze, 22 × 75 × 58 cm (Zurich : Fondation Alberto Giacometti).

1940-1945 *Figurines sur socle* : plâtre, dimensions variable. (New York : collection privée).

1990 *Écrits*, présentés par Michel Leiris et Jacques Dupin, préparés par Mary Lisa Palmer et François Chaussende (Paris : Hermann).

Hohl, Reinhold

1971 *Alberto Giacometti* (Lausanne : Clairefontaine).

Jean, Marcel

1959 *Histoire de la peinture surréaliste* (Paris : Le Seuil).

Krauss, Rosalind

1987 « Giacometti », in *Le primitivisme dans l'art du XX^e siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, dirigé par William Rubin : 503-533 (Paris : Flammarion).

1991 « Sept notes concernant le contexte de *Boule suspendue* », in *Alberto Giacometti. Sculptures, peintures, dessins* : 37-41 (Paris : Musée national d'art moderne).

Leiris, Michel

1929 « Alberto Giacometti », in *Documents* 4 : 209-215.

Nadeau, Maurice

1945 *Histoire du surréalisme* (Paris : Le Seuil).

Schneider, Pierre

1991 « Giacometti à fond perdu », in *Alberto Giacometti. Sculptures, peintures, dessins* : 23-28 (Paris : Musée national d'art moderne).

Sylvester, David

2001 *En regardant Giacometti*, traduit de l'anglais par Jean Frémon (Marseille : André Dimanche Éditeur).

Danièle Méaux

# Photographie et contrainte

**Résumé**

Nombreux sont les photographes qui, au cours du vingtième siècle, ont eu recours à des contraintes de natures diverses. La photographie apparaît comme une pratique qui — plus que d'autres sans doute — suppose une part de « passivité » de l'opérateur. Or, la contrainte, une fois adoptée, tend à accroître cette « passivité » du praticien, qui ne peut ensuite modifier la règle qu'il s'est fixée au départ. Des démarches contraignantes ont été élues par des artistes conceptuels, mais aussi plus récemment par certains photographes qui sont préoccupés par l'auscultation des paysages. La contrainte n'est pas subie, mais ménagée par les praticiens comme modalité d'expérimentation du réel.

**Abstract**

During the twentieth century, very many photographers have resorted to various kinds of constraint. Photography seems to be a process which – doubtlessly more then others – requires of the operator a touch of "passivity". Now constraint, once it has been assumed, tends to increase this "passivity" of the photographer, for he cannot afterwards alter the rule he has decided upon at the start. Exacting proceedings has been chosen by conceptual artists, and also more recently by some photographers who are concerned by the close observation of landscape. Constraint is not endured, but arranged by the operators as a way to explore reality.

**mots-clés / keywords :**

Photographie, contrainte, conceptuel, paysage, expérimentation
Photography, constraint, conceptual, landscape, exploration

On ne peut que constater le retour, au fil du vingtième siècle, de démarches photographiques incluant un recours à la contrainte. La règle adoptée est plus ou moins arbitraire selon les cas, plus ou moins astreignante également. Elle peut concerner différents aspects de la prise de vue.

— Certaines contraintes touchent à l'espace mis en image. L'opérateur travaille au sein d'un territoire qui a été déterminé au préalable. Dominique Auerbacher réalise, par exemple, des prises de vue au sein d'une bande de territoire de cinq kilomètres de part et d'autre de l'autoroute A1, sur une cinquantaine de kilomètres entre l'entrée de Lille et celle de Fresnes-Montauban (Auerbacher 1998). Thibaut Cuisset circonscrit son exploration à la « Rue de Paris » à Montreuil (Cuisset 2005). Pour *Amérique*, Édouard Levé photographie systématiquement l'entrée de toutes les agglomérations qui portent le nom d'une grande ville du monde (Levé 2006).

– Le protocole adopté peut concerner un parcours effectué par le praticien. Thierry Girard, dont la pratique associe étroitement voyage et photographie, déclare : « Mon travail s'est depuis longtemps constitué autour de l'idée d'un parcours contraint par un itinéraire plus ou moins élaboré […] » (Girard 1999). Dans *D'une mer l'autre*, c'est une droite tracée sur une carte qui détermine le déplacement du photographe (Girard 2002) ; dans *Voyage en Saintonge*, l'enroulement d'une spirale commande ses pas :

> J'avais tracé sur ma carte, grossièrement, une sorte de spirale pour que le chemin qui me mène jusqu'à Saintes soit le plus long possible et ne recoupe jamais un lieu déjà traversé. Prosaïquement ce pouvait être la forme d'une cagouille, image concevable pour un voyage se faisant sous le signe de la lenteur. (Girard 1995).

En 1985, Pierre Devin trace une ligne entre Fourmies et Cap Gris-Nez, dans le Nord, qu'il s'astreint à respecter (Devin 1986). Patrick Bard décide, quant à lui, de joindre Brest en Bretagne à Brest en Biélorussie : l'homophonie détermine son trajet (Bard 2005). Le rythme du déplacement peut également être concerné : Chrytel Lebas marche en forêt, en appuyant sur l'obturateur de son appareil, tous les deux pas (Lebas 2006).

– Il est des contraintes qui concernent le moment de la prise de vue. Entre 1975 et 1999, Nicholas Nixon réalise, chaque année, une photographie des sœurs Brown (dont l'une est son épouse) ; il travaille à la chambre 8 × 10 et les négatifs grand format amènent une grande richesse de détails ; mais l'œuvre tire son efficacité de la régularité temporelle des enregistrements. Dans la série *The Shortest day* (1970), Jan Dibbets conserve

le même cadrage, la même vitesse et la même ouverture de diaphragme, en prenant des photographies à intervalle de temps régulier ; les images, ainsi réalisées, sont disposées de manière tabulaire (Verhagen 2007 : 74-75). Dans un registre tout à fait différent, « L'Observatoire Photographique du Paysage » (lancé en 1991) a retenu le principe de la série de photographies d'un même site, réalisées à intervalles de temps réguliers, afin de créer un outil d'analyse des transformations du paysage (qui soit complémentaire de la cartographie et de la photographie aérienne) ; la méthode est censée procurer des informations utiles sur les processus de mutation des territoires.

– Parfois, l'adoption préalable d'un paramètre de prise de vue stable régit toute une série. Le point de vue peut être concerné : Jean-Louis Swiners a effectué un reportage original, intitulé « Paris vu par un chien », qui lui vaut le prix Nicéphore Niépce en 1962 ; plus récemment, Patrick Tosani réalise des séries où tous ses modèles se trouvent photographiés selon une plongée ou une contre-plongée radicales. La contrainte peut toucher au cadrage : à partir des années vingt, August Sander photographie presque tous ses modèles en plan moyen ; à la même époque, Karl Blossfeldt recense les formes végétales au moyen de gros plans. C'est avec le même point de vue frontal, le même éclairage, le même cadrage que Bernd & Hilla Becher photographient des édifices industriels, menacés de destruction, dans les années 1970 et 1980. Le respect d'une modalité de prise de vue invariable autorise une forme d'anatomie comparée.

– À rebours, c'est la modification méthodique d'un réglage de l'appareil qui constitue parfois le protocole retenu ; dans « The Sun, The Aperture and The Testing Time » (1970), Ugo Mulas photographie le soleil, en jouant sur la variation systématique de l'ouverture du diaphragme et du temps de pose. C'est à des expériences analogues que se livre John Hilliard : dans « Window Figure » (1972), il fait varier la mise au point, utilisant ainsi successivement l'opacité, la réflexion et la transparence du verre afin de créer l'amorce d'une fiction (Bruni 1987 : 336).

– D'autres contraintes peuvent éventuellement porter sur les postures des modèles. Philippe Halsman obligeait ainsi ses sujets à sauter devant son objectif (Halsman 1959) ; c'est au moment où ils ne touchaient pas terre que le photographe déclenchait son appareil.

La liste des contraintes possibles n'est évidemment pas close. Dans le rapide panorama dressé ici, des pratiques très différentes ont été volontairement envisagées, relevant d'usages bien distincts de la photographie et appartenant à des époques diverses. Le degré d'astreinte découlant de la règle choisie peut varier ; le protocole adopté paraît plus ou moins

arbitraire selon les cas. Il est toutefois loisible de se demander à quoi correspond la récurrence de cette association de la photographie et de la contrainte. Pour dire les choses autrement, que fait la contrainte à la photographie ?

*Photographie et passivité*

Une des caractéristiques de la prise de vue est de reposer sur l'usage d'un appareil doué d'une automaticité relative ; certaines options sont le fait de l'opérateur qui possède une marge de liberté — même si les choix du praticien sont pour partie conditionnés (ou « programmés » selon l'expression employée par Vilém Flusser) par le fonctionnement de l'appareil (Flusser 1996). Mais, l'image passe surtout par un enregistrement, un dépôt mécanique des apparences sur un support sensible. La réalisation de la prise de vue demande donc au photographe une part d'activité (de choix conscient) mais aussi une part de « passivité » (qui tient à l'acceptation d'un enregistrement automatique des apparences).

Au fil de l'histoire de la photographie, maints praticiens ont prétendu affirmer un style, une vision originale du monde et un savoir-faire tout à fait personnel ; on pourrait dire qu'ils défendent alors leur part d'« activité ». Mais, à l'encontre de cette tendance majoritaire, un certain nombre de photographes revendiquent une certaine « passivité ». Gary Winogrand déclare : « Je photographie une chose pour voir à quoi cette chose ressemble une fois photographiée. » (Lemagny 1986) ; une telle assertion met en évidence le relatif retrait du faire ou du vouloir que suppose, pour ce photographe, l'exercice de la prise de vue : dans cette perspective, il semble que ce soit la machine qui traite l'apparence du monde (l'épreuve différant évidemment du spectacle perçu) et que l'opérateur soit avant tout l'observateur du résultat obtenu par l'appareil (même si évidemment l'expérience acquise peut amener le praticien à prévoir pour partie ce résultat). Nombreux sont aujourd'hui les photographes qui — selon des modalités variables correspondant à des choix esthétiques différents — ont voulu assumer la part de « passivité » incluse dans l'exercice de la prise de vue, et même en tirer parti au sein d'une démarche personnelle. La proportion de « passivité » acceptée est variable selon les cas, mais elle se fonde toujours sur une prise en compte de la genèse technique de l'image.

*La photographie combinée à la contrainte*

La première chose que l'on peut constater est que l'adoption d'un protocole contraignant ne régit jamais une image, mais un ensemble de prises de vues ; il excède donc l'acte photographique isolé. La démarche

à contrainte tend ainsi à s'opposer à une conception « essentialisante » de la photographie. Elle oblige à une prise en compte de la série ou du livre (dans certains cas) dans son ensemble. Elle induit un changement d'échelle : l'attention du spectateur se porte vers un ensemble d'images et, dans le même temps, vers le processus, la démarche qui a permis aux épreuves d'exister — et qui constitue le principe unificateur de la série.

En élisant une contrainte préalable, le photographe se pose évidemment, peu ou prou, en penseur de sa pratique ; le protocole élu correspond à une décision ; il suppose une démarche consciente. La contrainte — au moment où elle est adoptée — est du côté du choix, de la maîtrise ; pour le récepteur, le fait de connaître son existence contribue à suggérer l'idée d'une intention régissant l'ensemble de la réalisation, éventuellement celle d'un auteur qui la signe. Dans une certaine mesure, la règle élue est donc à même de hausser le photographe, de la catégorie de simple opérateur attelé à sa machine, à celle de concepteur ou de maître de sa démarche.

Mais, en revanche, une fois la contrainte adoptée, le photographe n'a plus qu'à s'y soumettre — et ce, pendant toute la durée de la réalisation de son projet ; le protocole ayant été établi, les choix de l'opérateur se trouvent désormais restreints ; le praticien ne peut plus suivre ses inspirations passagères ou encore obéir aux sollicitations émanant du monde. Après la phase de décision préalable, la contrainte place donc paradoxalement l'opérateur dans une position de plus grande « passivité » ; et c'est sans doute plus ou moins ce que vise le photographe lorsqu'il se fixe un protocole précis. Ceux qui se dotent de contraintes pour les combiner avec l'exercice de la photographie tendent au prolongement de la part de « passivité » déjà incluse dans le médium.

Adopter une contrainte, c'est affirmer une initiative de départ, mais c'est aussi faire en sorte d'être ensuite davantage spectateur ou récepteur de l'enregistrement photographique (qui se trouve dès lors relayé par une procédure) ; c'est somme toute accroître une pente naturelle (ou logique) du médium. Il s'agit dès lors d'une « passivité » qui n'est pas subie, mais consentie et même organisée ; pour dire les choses autrement, une posture d'attente du résultat du processus — constituée par la photographie et la contrainte élue — se trouve ménagée par le praticien.

***L'enjeu de telles démarches***

Tout créateur est évidemment soumis à des contraintes diverses, dont certaines agissent parfois à son insu. Choisir une contrainte arbitraire (en photographie, comme avec d'autres moyens d'expression), c'est décider de jouer carte sur table, de rompre avec une illusion de liberté ; mais c'est

aussi — potentiellement tout au moins — allumer un contre-feu susceptible de faire obstacle à certaines déterminations inconscientes ; c'est en quelque sorte ne pas faire confiance à la subjectivité pour faire advenir l'originalité (il y a retrait de l'expressivité).

Dans le même temps, tout l'art s'est élaboré grâce à l'adoption de formes et de contraintes, qui permettent d'établir une distinction avec certaines pratiques plus communes : quand le photographe itinérant Thierry Girard se dote d'itinéraires contraints, il s'écarte des autres voyageurs, comme le poète s'écarte des simples usagers de la langue. Le choix par le praticien d'une démarche contrainte contribue à fonder l'« articité » de son œuvre ; il révèle aussi un attachement à la forme, considérée comme support nécessaire.

Toute technique est contraignante ; les artistes s'appuient évidemment sur les astreintes de leurs médiums (du latin *stringere* : serrer, presser, gêner…) pour faire œuvre. La prise de vue se caractérise, quant à elle, par la relative « passivité » qu'instaurent les contraintes liées à son fonctionnement technique. Sans doute est-ce également le cas de la vidéo ou du cinéma (lorsqu'il n'y a pas montage, car le montage n'est pas du côté de la passivité), comme de toutes les pratiques créatives reposant sur l'enregistrement. Ainsi, l'usage du magnétophone comporte une part de « passivité », que surent exploiter Pierre Schaeffer ou Pierre Henry (même si la « musique concrète » ne s'en tient pas au seul enregistrement, puisqu'elle recourt au montage et au mixage). C'est en tout cas cette « part de passivité » de la photographie — et de l'enregistrement, de manière plus générale — qui rejoint la « part de passivité » ménagée par la contrainte — avec laquelle elle peut se combiner.

Tout cela entraîne la présence d'effets non calculés. Sur l'image photographique, se trouvent par exemple fixés des éléments que le praticien n'a pas choisis — et ce sont parfois ces derniers qui retiennent ensuite l'attention (Barthes 1980 : 84-95). La contrainte — quand elle se conjugue à la photographie — accroît ce phénomène. L'opérateur adopte un protocole (concernant son itinéraire, la cadence de sa pratique ou son point de vue…) qui a des conséquences, ne résultant pas d'options conscientes, effectuées au coup par coup ; le protocole établi détermine des effets secondaires qui n'ont, quant à eux, pas fait l'objet d'une décision… La combinaison de la photographie et de la contrainte répond à un attrait particulier pour ce que John Elster appelle des « effets secondaires » — effets dont on suppose qu'ils ne peuvent pas être atteints par la volonté ou, en tout cas, qu'ils intéressent le praticien justement parce qu'ils ne sont pas consciemment visés, qu'ils sont pour ainsi dire « reçus » et susceptibles de procurer la surprise (Elster 1986 : 33).

*Entre l'observation scientifique et le jeu*

La photographie, combinée à la contrainte, peut ainsi apparaître comme un outil d'observation dont le modèle se situerait peut-être du côté de l'investigation scientifique. La procédure globale permet en effet de découvrir quelque chose qui n'est pas connu au départ. C'est la rigueur du protocole qui semble fonder la validité du résultat : les épreuves obtenues n'ont pas à être ressemblantes, mais à être justes, conformément à la démarche établie, afin de permettre l'analyse ou la comparaison. La contrainte, ajoutée à la photographie, constitue une démarche dont le paradigme est celui de l'observation, de l'enquête, telles qu'elles se présentent dans le champ des sciences humaines ou encore des sciences de la nature.

« L'Observatoire Photographique du Paysage », dont il a été précédemment question, vise une analyse de l'évolution des sites et recourt, pour ce faire, à un protocole contraignant. L'opérationnalité est parfois bien moins nette, sans que le modèle scientifique s'efface pour autant. En 1970, Douglas Huebler photographie un ensemble de personnes, juste après leur avoir dit : « Vous avez un très beau visage » : quarante clichés et une note explicative sont proposés au spectateur amusé, qui quête sur les visages les diverses manifestations de la satisfaction ; le protocole respecté rappelle les techniques utilisées par les psychologues ou les sociologues comportementaux ; cette référence fait la saveur de l'œuvre.

En géographie, le « transect » est un relevé d'informations effectué à travers un espace, en suivant une ligne droite ; cette procédure peut, par exemple, être employée pour étudier les liens de la végétation et de la topographie (Brunet 1996). Lorsque Thierry Girard ou Pierre Devin tracent, sur des cartes, des trajectoires qu'ils s'astreignent ensuite à suivre, ils reprennent peu ou prou ce type de procédure. C'est également le cas de Dennis Adams et de Laurent Malone, lorsqu'en août 1997, ils accomplissent une marche dans New York, depuis Manhattan jusqu'à l'aéroport Kennedy, en suivant une ligne droite tracée sur le plan de la ville ; au fil du parcours, lorsqu'un des deux comparses réalise un cliché, l'autre prend également une photographie, sans viser, en tournant le dos à son compagnon : les deux artistes effectuent ainsi une coupe dans le milieu urbain, susceptible de renouveler le regard habituellement porté sur les sites (Davila 2002).

Certains travaux sériels — réalisés à diverses époques — s'apparentent aux inventaires exploités par les scientifiques. Les images faites par Karl Blossfeldt dans les années vingt (qui sont régies par certaines contraintes) rappellent les classements effectués par les botanistes ; à la même époque, les

vues d'August Sander forment un ensemble qui s'apparente aux typologies prisées par certains ethnologues. L'archivage d'échantillons, prélevés selon des règles fixes, permet la comparaison et l'observation scientifique. À la période contemporaine, nombreux sont les photographes qui réalisent des séries, réglées par des protocoles relativement rigoureux afin des constituer des ensembles qui tiennent de l'inventaire ; le renvoi au modèle documentaire est, chez eux, partie constituante d'un style (Lugon 2001).

Lorsque la photographie se conjugue à la contrainte, elle se rapproche — de façons variées — de méthodes employées dans le champ scientifique ; l'attirance pour une certaine rigueur intellectuelle, susceptible de provoquer une forme de satisfaction, s'exprime dans de telles démarches. Mais cela n'empêche pas — bien au contraire — certains travaux contraints de manifester une composante ludique ou humoristique marquée. Lorsqu'un photographe se fixe une règle de progression à travers le territoire, il agit comme l'enfant qui, traversant la chaussée, décide de ne marcher que sur les clous, ou de ne toucher qu'un pavé sur deux. Le praticien circonscrit ainsi une aire de jeu, un « espace transitionnel » au sens que Winnicott donne à ce terme ; il définit peu ou prou une zone intermédiaire d'expérience qui se situe entre « le subjectif » et l' « objectivement perçu » (Winicott 1975 : 9).

Dans *Les Autonotes de la cosmoroute,* Julio Cortazár et Carol Dunlop associent les mots et la photographie afin de relater un voyage de Paris à Marseille, au fil duquel ils s'astreignent à faire halte, chaque soir, toutes les deux aires d'autoroute ; les deux auteurs comparent leur expérience aux jeux de la marelle, des dames ou des échecs (Cortázar, Dunlop 1983 : 47). Quand John Baldessari décide, lors d'un parcours automobile de Los Angeles à Santa Barbara en 1963, de photographier l'arrière de tous les camions qu'il est amené à dépasser, la dimension ludique est essentielle : la systématisation frôle l'absurde et la rigueur expérimentale, fonctionnant à vide, fait sourire ; l'univers de Beckett n'est pas loin (Osborne 2006 : 91). Pourtant, même lorsque la véritable efficacité exploratoire de l'entreprise s'avère fort réduite, de telles démarches continuent à exprimer une forme de tension vers le réel, un désir d'évaluer les choses et de les mesurer à soi : le jeu, de fait, est une affaire très sérieuse.

### *Conceptuels et topographes*

La passivité accrue — qui tient à la combinaison de la photographie et de contrainte — autorise parfois une investigation des ressources du médium. Lorsque Jan Dibbets choisit de réaliser des prises de vue à intervalle de temps régulier, selon le même cadrage, il explore la dépendance de l'image à l'égard de la lumière. John Hilliard a minutieusement

interrogé les effets du cadrage, de la profondeur de champ, de la vitesse… C'est également le cas d'Ugo Mulas dans la série des « Vérifications ». Le protocole adopté permet d'aller jusqu'au bout des possibles offerts par l'appareil, d'en tirer pour ainsi dire les conséquences. Le vingtième siècle a connu une réhabilitation progressive de la technique ; pour les romantiques, les contraintes matérielles étaient à vaincre pour que s'affirme une subjectivité créative ; les avant-gardes ont, en revanche, perçu la technique comme un réservoir de potentialités qui pouvaient être expérimentées par tâtonnement. La contrainte peut faire ressortir l'importance du lieu, du moment, du cadrage, du point de vue ou de la profondeur de champ en photographie : elle permet de mener à son aboutissement le fonctionnement même de la machine.

Les artistes conceptuels ont fréquemment associé des protocoles contraignants à la pratique de prise de vue. S'ils se sont tournés vers ce médium, c'est peut-être d'ailleurs — entre autres choses — que l'acte photographique pouvait leur apparaître comme le paradigme même d'une procédure comportant des astreintes. Ils ont aussi apprécié la part de « passivité » contenue dans la prise de vue ; pour Douglas Huebler, l'appareil est un simple « duplicateur qui n'exige de son utilisateur aucune décision " esthétique " » (Godfrey 2003 : 309). Cependant la propension des photographes à recourir à la contrainte ne saurait être reliée à la seule tendance conceptualiste. Dès les années vingt, des protocoles rigoureux ont été respectés par certains praticiens. Le recours à la règle peut aujourd'hui être observé dans les travaux de photographes qui sont très éloignés du mouvement conceptuel. Chez bon nombre d'opérateurs, l'attrait pour la contrainte ne s'accompagne pas, à la période contemporaine, d'une relégation du matériau photographique ; il est bien souvent mis au service d'une auscultation renouvelée du réel.

Des contraintes concernant le lieu ou le déplacement peuvent conditionner de nouvelles expériences paysagères ; chaque parcours donne la « possibilité de relier différentes entités d'un espace […] en formant une image à la fois singulière et cohérente. » (Urlberger 2003 : 29). Dans les ouvrages de Thierry Girard, l'expérience des lieux se présente comme la conséquence des itinéraires élus. Le trajet rectiligne de Dennis Adams et Laurent Malone, échappant à la cartographie sociologique de la ville, détermine une perception neuve du tissu urbain. Les membres du groupe Stalker parcourent les périphéries urbaines, selon des itinéraires établis au préalable ; pour eux, le protocole de déplacement et d'enregistrement (par le biais de la photographie ou de la vidéo) initie une réappropriation des lieux.

En outre, chez certains photographes que l'on rapproche ordinairement de la mouvance conceptuelle, le recours à un protocole arbitraire se développe dans la perspective d'une observation de la vie et des paysages. En 1978, Didier Bay réalise *Mon quartier, vu de ma fenêtre*, travail qui réunit un ensemble conséquent de photographies prises au téléobjectif depuis la fenêtre du salon de son auteur ; le projet, mené de manière systématique, pousse l'attention à se porter sur les faits insignifiants de la vie urbaine, sur « ce que l'on ne note généralement pas, ce qui ne se remarque pas, ce qui n'a pas d'importance : ce qui se passe quand il ne passe rien, sinon du temps, des gens, des voitures et des nuages. » (Perec 1975 : 10). Le protocole retenu par Didier Bay rejoint — dans une certaine mesure — celui qui est élu par Georges Perec dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*.

Des contraintes concernant l'espace et le temps peuvent déterminer une modalité de présence au monde du sujet. Douglas Huebler décrit ainsi « Duration Piece n° 5 » :

> La première photographe fut prise le 12 janvier 1970 à l'intersection de Haarstraat, ter 14 et de Bilderdijstraat, 14, selon un choix fait au hasard, l'appareil photo étant dirigé sur l'infini. Cette direction fut empruntée pendant une demi-heure, avant de tourner à 90° sur la droite. Une autre photographie fut prise sur l' « infini », puis cette direction nouvelle fut suivie durant 15 minutes, après quoi autre virage à droite et autre photo sur l' « infini » avant de suivre cette direction durant 7 minutes et 30 secondes, puis après 3 minutes 45 secondes et ainsi de suite, jusqu'à 0087 secondes. À ce moment, en un lieu de Vondel Park, 58 3877 minutes s'étant écoulées, prise de la dernière photographie, terminant ainsi le travail. » (*L'Art conceptuel, une perspective,* 1989 : 199)

La procédure décrite et les vues montrées circonscrivent une relation spécifique au site, une modalité particulière de découverte du territoire.

Quoi qu'il en soit, la combinaison de la photographie et de la contrainte construit une démarche qui — une fois le protocole adopté — ne ressortit plus au faire, mais détermine plutôt une modalité de réception des choses. La conjugaison d'une procédure arbitraire et de la prise de vue conditionne quasiment le déroulement d'une expérience dont on attend le résultat ; ce dernier concerne parfois les possibilités du médium ; mais l'entreprise est le plus souvent tendue vers réel ; elle manifeste le désir de se frotter à la contingence des choses, dans la mesure où celles-ci sont constitutives de notre existence même. La démarche constitue alors une tentative d'éprouver la complexité du réel, de se défaire des « formes » préétablies pour essayer de percevoir une réalité, plus brute et privée de

sens, plus « informe » peut-être. Si une posture de réception se trouve favorisée par la photographie elle-même, l'adoption d'une contrainte arbitraire permet pour ainsi dire au praticien de se mettre en harmonie avec cette « passivité » du médium, de faire taire ses affects pour que s'instaure le décentrement nécessaire à une expérience renouvelée du monde.

Université Jules Verne d'Amiens

**Bibliographie**

Auerbacher, Dominique
1998 *Paysages sur catalogue* (Paris : ARP Éditions Hazan – Observatoire Photographique du Paysage)

Bard, Patrick
2005 *Carnets d'Europe. Brest to Brest* (Paris : Seuil)

Barthes, Roland
1980 *La Chambre claire. Note sur la photographie* (Paris : Cahiers du cinéma – Gallimard – Seuil)

Bay, Didier
1978 *Mon quartier, vu de ma fenêtre* (Liège, Yellow Now)

Brunet, Roger, Robert Ferras, Hervé Théry
1996 *Les Mots de la géographie. Dictionnaire critique (*Paris : Reclus – La Documentation Française)

Bruni, Ciro dir.
1987 *Pour la photographie : de la fiction* (Paris : GERMS)

Cortázar, Julio, Carol Dunlop
1983 *Les Autonautes de la cosmoroute ou un voyage intemporel Paris-Marseille* (Paris : Gallimard)

Cuisset, Thibaut
2005 *La Rue de Paris* (Trézélan : Éditions Filigranes)

Davila, Thierry
2002 *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle* (Paris : Éditions du Regard)

Devin, Pierre
1986 *Diagonale* (Douchy-les-Mines : Centre Régional de la Photographie Nord-Pas-de-Calais)

Elster, John
1986 *Le Laboureur et ses enfants* (Paris : Minuit)

Flusser, Vilém
1996 *Pour une philosophie de la photographie* (Paris : Circé)

Girard, Thierry
1995 *Un Voyage en Saintonge* (Saintes : Ccr de L'Abbaye aux Dames)
1999 *Une route, un fleuve. Itinéraires récents au Japon et en Europe Centrale* (Nice : Éditions de la ville de Nice)
2002 *D'une mer l'autre* (Paris : Marval)

Godfrey, Tony
2003 *L'Art conceptuel* (Paris : Phaidon)

Halsman, Philippe
1959 *Jump book* (New York : Simon and Schuster)
1989 *L'Art conceptuel, une perspective* (Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris)

Lebas, Crystel
2006 *Between Dog and Wolf* (London : Azure Publishing)

Lemagny, Jean-Claude et Rouillé, André dir.,
1986 *Histoire de la photographie* (Paris : Bordas)

Levé, Édouard
2006 *Amérique* (Paris : Léo Scheer)

Lugon, Olivier
2001 *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945* (Paris : Macula)

Osborne, Peter
2006 *Art conceptuel* (Paris : Phaidon)

Perec, Georges
1975 *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (Paris : Christian Bourgois)

Urlberger, Andrea
2003 *Parcours artistiques et virtualités urbaines* (Paris : l'Harmattan)

Verhagen, Erik
2007 *Jan Dibbets. L'œuvre photographique* (Paris : Panamamusées)

Winnicott, Donald W.
1975 *Jeu et réalité. L'espace potentiel* (Paris : Gallimard)

**Jan Baetens**

# La question de l'informe en photographie. L'exemple de Marie-Françoise Plissart


## Résumé

Les travaux photographiques de Marie-Françoise Plissart, de ses premiers romans-photos aux projets documentaires ou de photographie pure des dernières années, obéissent à une logique de recherche et d'organisation formelles. Cette démarche, qui n'est pas sans rapport avec l'écriture à contrainte, semble étrangère à toute considération relative à l'informe. Toutefois, la redéfinition de l'informe comme ce qui se dérobe à l'action de la contrainte, suggère que le média photographique doit constamment négocier les rapports entre forme et informe. L'exemple de Plissart, où cette tension est manifeste, permet aussi un retour sur le concept de contrainte, qu'on reprend ici à la lumière de la discussion entre Ponge et Valéry.

## Abstract

At first sight, Marie-Françoise Plissart's photographic works, her early first photonovels as well as her more recent documentary or autonomous production, seems to obey the logic of formal research and formal organization. Her approach, analogous to some extent to the notion of constrained writing, does not leave room for the formless. However, the redefinition of the formless as a shortcut of all these elements that escape from the impact of the constraint, suggests that photography is a medium that is obliged to negotiate the permanent tension between form and formless. The example of Plissart's work, in which this tension is blatant, enables a new reading of the theory of constrained writing, as illustrated for instance in the debate between Ponge and Valéry.



**MOTS-CLÉS / KEYWORDS :**

Photographie, roman-photo, Plissart, informe, Ponge, Valéry, Krauss
Photography, Photonovel, Plissart, Formless, Ponge, Valéry, Krauss

En guise d'ouverture, voici deux citations :

> *Really, universally, relations stop nowhere, and the exquisite problem of the artist is eternally but to draw, by a geometry of his own, the circle within which they shall happily appear to do so.* (Henry James, préface à *Roderick Hudson*).

> « Cela nous submerge. Nous l'organisons. Cela tombe en morceaux. Nous l'organisons à nouveau et tombons nous-mêmes en morceaux. ». (Rainer Maria Rilke, *Élégies* de Duino ; exergue d'*Histoire* de Claude Simon)

Selon les sympathies que l'on a pour l'une ou l'autre de ces formules antagonistes, défendables toutes les deux, la question de la forme et de l'informe va s'interpréter de manière très différente. Si l'on opte plutôt pour la perspective de James, l'informe sera, du moins en régime artistique, un indésirable, la scorie d'un manque d'effort, une paresse mimétique… ; si par contre on suit plutôt la vue de Rilke, l'informe sera aussi inévitable en art qu'ailleurs, et il y affectera non seulement l'énoncé, mais aussi l'énonciation (ou pour parler en termes plus convenus : il frappera l'homme non moins que l'œuvre). Dans les deux cas, le point de vue sur l'informe est cependant analogue : qu'on l'appelle « infini » ou « chaos », l'informe apparaît sous les dehors d'un monde sans structure ni clôture que l'art aurait pour ambition utopique, excitante chez James, illusoire chez Rilke, d'aménager, d'ordonner, de modifier. On imagine assez les débats esthétiques et idéologiques qui se profilent à l'horizon de pareilles interrogations.

### *Première approche de l'informe en photographie*

Toutefois, c'est un autre chemin que l'on voudrait emprunter ici, qui insiste sur le fait que le problème de l'informe doit se poser en premier lieu en fonction du média concerné. L'informe en littérature n'est pas l'informe ailleurs, notamment en arts plastiques, malgré la conviction très répandue que nous vivons une époque « post-média », qui aligne toutes les pratiques artistiques sur le modèle du multimédia aussi hybride que déspécifié (Krauss 2000). De nos jours, la question de la spécificité médiatique suscite un nouvel intérêt (Manovich 2001, Hayles 2002), de sorte qu'il redevient possible, voire nécessaire, de traiter l'informe non plus en général, mais en fonction du média concret dans lequel on voit apparaître la dialectique de la forme et de l'informe.

Proposer une définition unique — homogène, essentielle, unifiée — serait évidemment absurde. Il n'existe en effet que des photographies, qu'il importe à chaque fois de bien situer dans un contexte et une époque

déterminés. Cependant, il est des éléments qui reviennent souvent dans les approches du médium.

Du point de vue qui nous intéresse ici, deux éléments méritent d'être soulignés.

D'un côté, le lieu commun de la précision, de la netteté, du tranchant, provoque dans l'art moderne une tentative d'explorer la face cachée ou refoulée du média, qui serait l'informe. Dans son livre *Six Stories from the End of Representation*, James Elkins rattache cette stratégie de l'informe à quatre thématiques : le *flou*, le *noir*, la *grille subvertie* (c'est-à-dire la grille qui fait basculer l'instrument de mensuration en outil d'abstraction), l'*anti-optique* (par ce terme Elkins renvoie à la production d'images abstraites où n'intervient plus la capture de la lumière sur une surface réfléchissante), soit autant de voies qui conduisent à une mise en question « in-formelle » de la représentation (Elkins 2008). Il semble donc possible d'observer dès le début un lien entre forme et informe : c'est parce que la photographie tend à la précision (à la forme) qu'elle est comme hantée par son double ou son revers (qui serait alors l'informe).

De l'autre côté, cette précision — ou l'imprécision qui la menace — est inséparable du caractère indifférencié de la prise de vue. La caméra capte aussi bien le sujet à rendre et les mille et une autres choses qui l'accompagnent, de sorte qu'il y a toujours trop à voir, tant pour le photographe que pour le spectateur : il est difficile de contrôler, de filtrer ce qu'on préfère ne pas montrer (pour le photographe) ou ne pas voir (pour le spectateur). De plus, on semble avoir du mal à faire jouer la fonction indicielle du média, non pas au sens peircien du terme, mais au sens d'Henri Van Lier quand il évoque la distinction entre l'« indice » (qui renvoie à une origine) et un « index » (qui montre, affiche, exhibe quelque chose) (Van Lier 2005a : postface). Faute de pouvoir désigner clairement ce qui compte (cf. la dimension « index » de Van Lier), les visions de l'auteur et du spectateur divergent facilement, les rapports entre détail et sujet peuvent s'inverser, et ainsi de suite, de sorte que l'on a souvent affaire à une lecture déformante, quel que soit le sujet ou la structure de l'image. On peut donc retenir provisoirement un rapport paradoxal mais certain entre photographie et *déformation*.

Le rapport entre informe et déformation devra être analysé plus en détail, de préférence à partir d'un exemple concret.

### *Marie-Françoise Plissart : une esthétique de la forme ?*

En l'occurrence, on traitera le sujet à partir de la photographie, plus particulièrement à partir de l'œuvre de Marie-Françoise Plissart, dont le

travail, riche aujourd'hui d'une pratique de plus de trente ans, se définit par les traits que voici :

D'une part, la photographie de Marie-Françoise Plissart a évolué d'une photographie « dépendante » à une photographie « indépendante », c'est-à-dire d'une photographie soumise à un programme externe (généralement de type narratif ou séquentiel : Marie-Françoise Plissart a commencé sa carrière par des romans-photos et des livres d'images qui insistent moins sur l'image autonome que sur la série d'images) à une photographie qui traite les valeurs plastiques ou iconographiques de l'image prise en elle-même. Cependant, la photographe n'a jamais renié son passé, dans la mesure où le souci de la mise ensemble et du montage des images — non plus dans des séries fictionnelles ou narratives, mais dans des « dispositifs » — demeure partout présent. Bref, il y a passage de la fiction au document, de la séquence à l'image unique, et de l'approche narrative de la photo comme support d'un récit à l'analyse toujours plus fouillées de certains « formants plastiques » (Groupe Mu 1993) comme la couleur, la texture, la lumière.

D'autre part, Marie-Françoise Plissart, dont les images parlent de notre temps, est aussi une photographe qui est un peu « hors temps ». Non que ses images soient anachroniques, mais à plusieurs égards elles s'inscrivent à contrecourant de ce qui se fait aujourd'hui — où l'on constate justement un retour en force de la narration, voire de la fiction, et un certain soupçon de ce que l'on pourrait appeler, avec un pseudo-pléonasme dû à Henri Van Lier (2005b), la « photographie photographique » :

– le style et le sujet des images de Marie-Françoise Plissart peuvent s'appeler « classiques », ce qui ne veut pas dire que les photos en question soient « académiques » ; même dans ses recherches sur les limites de la représentation, l'horizon figuratif n'est jamais abandonné ; il y a chez Marie-Françoise Plissart un sens très sûr du cadrage (forme « externe ») et de la composition (forme « interne »), qui l'éloigne de toute esthétique primaire de l'informe ;

– l'auteur fait un usage modéré — c'est-à-dire « technique » plutôt qu'« ontologique », de Photoshop : elle s'en sert pour « nettoyer » les clichés, non pour aller dans le sens d'une simulation du référent photographique ;

– Marie-Françoise Plissart évite aussi l'abus du grand format, qui accompagne aujourd'hui l'entrée de la photographie au musée et qui accroît la confusion entre photographie et peinture ;

– elle se tient aussi à l'écart du monde des galeries et des musées, préférant le contexte plus traditionnel de la commande, qu'elle sait gérer comme une véritable contrainte, c'est-à-dire comme un tremplin, non comme un obstacle ;

– enfin, Marie-Françoise Plissart est fidèle au livre, qui reste son support préféré ; cet attachement au livre, qui lui vient de sa fascination pour le récit, et vice versa, fait qu'elle n'évolue pas dans la direction du multimédia ou de l'installation, qui font aujourd'hui partie du paysage ordinaire de la photographie.

Les idées de Marie-Françoise Plissart sur la photographie sont, quant à elles, très marquées par la littérature, quand bien même ses images sont tout sauf des illustrations de mots, d'idées ou de textes. De ses nombreuses lectures, elle retient volontiers la démarche de Francis Ponge, qu'elle lit essentiellement dans la perspective du « parti pris des choses ». Le goût des choses simples, la volonté de les rendre avec le plus de netteté possible, le désir de s'effacer devant l'objet plutôt que de s'imposer par un style personnalisé, voilà quelques éléments qui prolongent une démarche classique dont on avait déjà souligné le classicisme et le refus d'aligner la photographie sur le modèle artistique et institutionnel de la peinture. À ce niveau, il n'y donc pas vraiment lieu de parler d'informe, qui est vraiment aux antipodes de l'esthétique de Marie-Françoise Plissart.

Bref, tant par ses images que par ses idées sur la photographie, le travail de Marie-Françoise Plissart ne peut pas être considéré comme une représentation directe de la pratique de l'informe. Les choses sont pourtant moins simples qu'elles n'en ont l'air.

### *Nouvelles vues sur l'informe*

Dans leur ouvrage qui fait référence, Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois proposent une réinterprétation radicale du concept d'informe dans la lignée de Bataille. On n'insistera pas sur leur manière de catégoriser l'informe comme objet — avec les quatre catégories fondamentales de « *base materialism* », « *horizontality* », « *pulse* » et « *entropy* ». En termes sémiotiques, on pourrait dire que l'informe comme objet implique le rejet de l'iconique — nommable, identifiable, figurativisable — au profit des divers aspects plastiques des signes — textures et couleurs par exemple, « innommables » mais pas pour autant privées de signification. On mettra au contraire l'accent sur un déplacement plus important, celui qui les conduit à passer d'une définition en termes d'objet à une définition en termes de processus, où l'informe devient un acte de déformation sans but ni fin. Ce glissement de l'informe à l'in-formant, si l'on peut dire, est capital, car il permet entre autres d'introduire une distinction très utile

entre informe et informel, qu'il n'est pas facile de séparer au niveau de l'objet (dans les deux cas, le plastique semble l'emporter clairement sur l'iconique) : l'art informel se définit dans cette perspective comme un exemple de pseudo-informe, dans la mesure où il s'agit d'un informe en attente d'une forme (on reformule ici librement l'entrée « art informel »).

Cette définition de l'informe permet un retour intéressant sur l'œuvre de Marie-Françoise Plissart, notamment sur la transition de la photographie « narrative » à la photographie « indépendante », qui met en avant le travail sur lumière et matière. Certes, prise en elle-même, c'est-à-dire comme objet, la nouvelle photographie de Marie-Françoise Plissart ne relève pas de l'informe : le plastique n'y menace pas l'iconique. Toutefois, au niveau de l'informe comme processus, il est clair que la progressive mise en avant de la matière et de la lumière s'attaque petit à petit à ce qui, dans la première période de son travail, faisait obstacle à l'appréciation de l'informe (dont on a vu qu'elle s'inscrit au cœur même de toute photographie) : d'abord le récit sous-jacent, qui disparaît ou s'amincit ; ensuite la figuration, qui devient prétexte à un jeu de formes (et celles-ci déforment le sujet) ; enfin le net, qui cesse d'être un but pour devenir un tremplin (et que l'on voit apparaitre de plus en plus comme faire-valoir au flou et, plus généralement, à l'informe).

Il y a sans doute moyen de reprendre cette analyse de manière plus générale, en rattachant l'opposition forme / informe à l'opposition ordre / désordre (Hayles 1991). Le concept de « désordre », qui fait partie du même paradigme que l'informe, occupe une place centrale dans la théorie du chaos, que l'on pourrait décrire comme la théorie du détail complexe (c'est-à-dire qui semble défier les règles générales) à l'intérieur de systèmes imprévisibles (c'est-à-dire qui évoluent selon des lois autres que les lois dites « universelles » de la nature, mettant par exemple en cause les rapports linéaires de cause à effet). Dans la théorie du chaos, telle qu'on peut l'interpréter du point de vue des sciences humaines, on mettra ainsi l'accent sur l'importance de l'échelle des phénomènes étudiés (ce qui vaut dans l'ordre du grand ne vaut pas dans l'ordre du petit, et plus forte raison ce qui s'applique dans l'infiniment grand ne le fait pas dans l'infiniment petit) ou les ruptures entre niveaux (ce qui est une autre façon de retrouver la question des échelles). Bref, la théorie du chaos n'est pas la non-science ou l'anti-science, c'est la science du particulier (à l'intérieur du général), plus particulièrement du particulier tel qu'il ne cesse de changer (et de faire changer le système qui l'accueille).

De pareille définition du chaos il découle inévitablement (?) que l'informe se neutralise. L'informe devient la logique du détail complexe qui dérange la forme sous-jacente ou supérieure, mais sans la casser tout à fait,

puisqu'il s'agit avec l'informe d'une logique « supérieure », plus complexe, qui ne s'est pas encore stabilisée, qui ne s'est pas encore « déposée » en loi générale.

À cela Krauss et Bois objecteraient toutefois que, revue à la lumière de la théorie du chaos, l'informe est définitivement mis au service de l'informel. En fait, je crois que la théorie du chaos permet plutôt de penser l'inversion permanente de l'ordre et du désordre, ou si l'on préfère de la forme et de l'informe. On est toujours à la recherche de la forme et de l'ordre, mais cette recherche n'est jamais linéaire ni progressive. En effet, chaque fois qu'on arrive à intégrer un élément non encore expliqué ou non encore compris (c'est-à-dire un élément du désordre ou de l'informe) à une structure obéissant à une série de règles (c'est-à-dire à une structure qui obéit à une forme ou à un ordre), il devient nécessaire de revoir les règles de la structure en question (qui sont donc provisoirement « déréglées » par cette opération de neutralisation). Un exemple sans doute simpliste, mais qu'on espère parlant : les « lois » de l'alexandrin classique, « inventées » par Malherbe (cette invention se discute, on va y revenir). L'histoire de l'alexandrin, décrite notamment par Jacques Roubaud, pourrait non seulement se lire comme une destruction graduelle de cette structure, perturbée par des « licences » de plus en plus nombreuses, jusqu'à ce qu'il ne subsiste plus rien de l'inspiration initiale du système, mais aussi comme l'aménagement progressif d'un système de plus en plus complexe, toujours mieux armé pour accueillir des « fautes ». Cette deuxième interprétation est sans doute moins reçue que la première, mais elle est, toutes proportions gardées, celle dont se réclame Jacques Roubaud lui-même, pourtant plutôt adepte de la première interprétation, pour justifier une approche très « libérale » du sonnet. Il est possible de généraliser ce que nous apprend cet exemple (pour plus de détails, voir Baetens 2000) : pour créer de l'ordre, pour trouver une forme, il importe autant d' « intégrer » certains éléments à une structure commune que de « narcotiser » (le terme vient d'Umberto Eco) ce qui se dérobe à la règle. Or toute lecture, pour autant qu'elle s'effectue dans le temps, soit à l'intérieur d'une seule lecture, soit à l'intérieur d'un mécanisme de relecture, est inéluctablement confrontée à la mise en question de l'équilibre instable entre intégration et narcotisation, dont les rapports se transforment sans arrêt — mais pas de manière infinie (on accepte « normalement » qu'il existe des limites *pragmatiques* à l'interprétation).

Dans le cas des images de Marie-Françoise Plissart, cette réinterprétation de l'informe comme chaos / désordre corrobore le statut des éléments matière / lumière dans la photographie « indépendante », détachée de l'emprise du récit ou de la séquence. Chez Marie-Françoise

Plissart, le binôme matière / lumière n'est jamais recherché pour lui-même, mais exploré à l'intérieur d'images qui restent globalement figuratives et iconiques (au sens du Groupe Mu). C'est, paradoxalement, le maintien des éléments formels qui garantit la possibilité de l'informe, et vice versa, car le mouvement qui va de la forme à l'informe n'est jamais à sens unique. Par contre il est permanent : il y a comme un mouvement en zigzag ou en spirale qui conduit le regard de l'iconique au plastique, puis de nouveau à l'iconique et ainsi de suite. Pareil mécanisme, qui est peut-être plus satisfaisant que le maximalisme de Krauss et Bois, « colle » très bien au médium photographique, dont il est difficile d'évacuer la tension entre forme et informe, tout comme il est adéquat à la littérature contemporaine, où la tension en question prend souvent la forme d'une opposition entre « langage poétique » (marqué et reconnaissable comme tel) et « langage non poétique » ou non littéraire. À l'instar de la photographie, qui n'arrive pas à fixer la limite entre iconique et plastique, la poésie d'aujourd'hui se fonde sur la non-distinction entre le poétique et le non-poétique (Thomas et Winspur 2000).

***Forme, informe, contrainte***

Il existe de nombreux rapports entre le souci de la forme et le goût de la contrainte, que l'on définira avec Bernardo Schiavetta comme règle *supplémentaire* par rapport aux règles de la langue ou du discours, comme règle *reconnaissable*, c'est-à-dire non cachée, et comme règle *systématique*, qui s'applique partout où elle peut l'être (Schiavetta 2000). D'un côté, il est possible de définir la contrainte comme une forme « superlative ». De l'autre, pas plus que la forme, la contrainte n'échappe à la problématique de l'informe.

Forme et informe sont en effet inextricablement liés dans la lecture en régime de contrainte. Trois éléments doivent être soulignés ici :

– La contrainte ne régit pas tout. Elle fait même ressortir la non-contrainte, qui sans elle passerait inaperçue (Baetens 2003).

– Certaines contraintes ne sont pas « intégrées » à la structure d'ensemble du texte. Elles tournent en quelque sorte à vide (Baetens 2004).

– Il existe des textes contraints « sans contrainte », c'est-à-dire que tout [*sic*] y fait l'objet d'un calcul, mais sans que l'on puisse nommer la règle générale qui les explique (Vandepol 2000 et Desgraves 2000).

Quoi qu'il en soit, la contrainte apparaît comme un programme. Un des intérêts majeurs d'un tel programme est de produire du neuf — c'est-à-dire du non-programmé — à partir de la négociation des rapports concrets entre ce qui est programmable et son reste (qui est un reste inévi-

table : il n'y a pas d'œuvres intéressantes qui soient entièrement programmables). Or, si l'on voit tout de suite comment la tension entre contrainte et reste peut éclairer la photographie, il n'est pas sûr que la démarche de Marie-Françoise Plissart obéisse à un « programme » (et sans programme, il paraît moins opportun d'introduire un débat sur la contrainte).

Toutefois, il existe d'autres façons de penser la contrainte. Je voudrais en donner ici deux exemples.

Le premier exemple concerne le célèbre autocommentaire de Poe, « La Philosophie de la composition », qui continue à servir de modèle à tous ceux qui se réclament d'une écriture à contrainte comme programme. Or, ce que l'on a fort peu souligné, c'est que la contrainte selon Poe est moins la formulation d'une règle *a priori* (« pour obtenir tel résultat, il convient de faire ceci ou cela ») que l'observation d'un effet *a posteriori* (« tel procédé a pu engendrer tel effet, il convient donc de le répéter si on tient à répéter le même effet »). Bref, là où la démarche est essentiellement inductive, ses principes ont été lus dans un esprit déductif (Grimstad, à paraître). Pour une théorie de la contrainte la différence est capitale, car l'approche inductive — celle de Poe qui est sans doute celle de tout écrivain qui ne « verrouille » pas la contrainte, mais qui cherche à la dégager au travers d'une pratique d'écriture) — détermine une contrainte « inverse » dont le rôle excède le seul champ de l'écriture à contraintes au sens étroit du mot.

Le second exemple, qui creuse le premier, concerne la relecture de Malherbe par Francis Ponge et la controverse de ce dernier avec Paul Valéry au sujet justement de la contrainte. Je résume ici à très grands traits la polémique — une des nombreuses polémiques — qu'on peut lire dans *Pour un Malherbe* (Ponge 2002 ; il va sans dire que la présentation par Ponge des idées de Valéry se fait « pour les besoins de la cause » et qu'elle simplifie un peu la position du titulaire de la chaire de Poétique au Collège de France).

Première étape : Ponge s'inscrit en faux contre ceux qui croient que Malherbe, grand « réformateur » de la prosodie française et fondateur présumé du classicisme, a imposé un nouveau système :

> En somme, quant à la réforme de Malherbe, on peut dire que *non*, il n'a rien édicté. Seulement, il a produit une œuvre qui, du point de vue de la rigueur et de la perfection, fait rougir de honte tous les autres. Seul un afflux de valeurs nouvelles, comme il s'en produit depuis une centaine d'années dans notre société, justifie l'abandon de ses critères formels ; mais les principes de la vertu artistique (et éthique) ne sauraient changer. (Ponge 2002 : 220)

La réforme de Malherbe ne concerne donc pas les contraintes prosodiques qu'il a contribué à façonner (et que formalisera Boileau dans son *Art Poétique*), mais l'exigence d'une expression absolue, celle de sa propre certitude, celle de son propre sens de la beauté, celle aussi d'une clarté maximale :

> Il ne faut donc pas croire que Malherbe ait décidé un jour, par exemple, de n'écrire ses pièces jamais que par strophes, *pour etc*. Mais plutôt, il s'est dès l'abord, chaque fois et toujours, trouvé empêché, par son goût, de faire autrement.
>
> Le goût refuse, plutôt qu'il ne cherche ou choisit.
>
> C'est donc parce que Malherbe aime les idées claires (mais nourries), distinctes (mais complètes), qu'il *ne peut* écrire que par strophes. (Ponge 2002 : 219)

La contrainte est un effet, non une cause (et l'on rejoint ici Poe, d'une certaine manière) : Malherbe adopte la prosodie, non pas pour rendre ses idées (plus) claires, mais parce qu'il a des idées claires et que son goût de la clarté l'empêche de se laisser aller (son goût refuse la non-contrainte).

Deuxième étape : Valéry et d'autres tenants de la contrainte se trompent quand ils définissent la contrainte comme ce dont on a besoin pour se donner des idées (c'est l'idée, chère à Queneau, de la contrainte comme machine à inspiration ; précisons toutefois que cette idée est loin de résumer ce que l'Oulipo dira plus tard de la contrainte) :

> Les règles de la prosodie traditionnelle, par exemple, sont comme des *brisants* ; l'idée vague, l'intention, l'impulsion y déferlent, et de ce choix résultent des « figures imprévues » (Paul Valéry, Cours de Poétique au Collège de France, cours du 10 décembre 1937 […].
>
> Eh bien, il faut absolument fonctionner contre cette conception. Rien de mieux à faire que de constater à quoi elle aboutit. Voici, en effet, comment continue et conclut Valéry :
>
> « Est poète celui auquel la difficulté inhérente à son art donne des idées — et ne l'est pas celui auquel elle les retire. » « Donne des idées ». Quelle pitié !
>
> Hélas ! Valéry prouve ici qu'il n'est pas poète. Cela me semble évident. Trop évident.
>
> Quant à moi, je dirai en effet qu'est poète celui qui a tellement fort quelque chose à dire, quelque émotion à communiquer, qu'il peut s'opposer toutes les règles, tous les obstacles, toutes les difficultés possibles, il n'oubliera jamais ce qu'il voulait dire et il finira toujours par le dire, par le faire passer comme une évidence.
>
> Peut-on dire seulement que, *sans* ces difficultés qu'il s'oppose, il ne parviendrait jamais à le faire assez intensément et assez clairement pour le faire passer intégralement comme une évidence ? Non, on ne peut même pas dire cela. » (Ponge 2002 : 223)

Cette conception de la contrainte paraît assez proche de ce que cherche à faire Marie-Françoise Plissart : faire passer une certaine vision de la matière et de la lumière, en se frottant à des objets porteurs de matière et de lumière qui risquent d'entraver son projet — mais qui à la fin, par la résistance qu'ils lui opposent, l'aident à le réaliser de manière plus forte encore. Pareille conception est aussi, en matière d'informe, d'une grande dialectique : l'informe sert en effet à préciser la forme, mais celle-ci n'est jamais acquise, elle n'est pas non plus programmable (témoin le peu de photographies « réussies », aux yeux de la photographe).

Enfin, une telle conception permet peut-être aussi de revoir un peu les idées communément admises sur l'informe, que l'on a tendance aujourd'hui à ne voir qu'à travers le prisme de Krauss et Bois. Or d'autres informes sont possibles, comme celle-ci — d'un auteur non cité dans *Formless* :

> On veut toujours que l'imagination soit la faculté de *former* des images. Or elle est plutôt faculté de *déformer* les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de *changer* les images. S'il n'y a pas changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas imagination, il n'y a pas d'*action imaginante*. Si une image *présente* ne fait pas penser à une image *absente*, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images, il n'y a pas imagination. Il y a perception, souvenir d'une perception, mémoire familière, habitude des couleurs et des formes. Le vocable fondamental qui correspond à l'imagination, ce n'est pas *image*, c'est *imaginaire*. (Bachelard 1943 : 9)

Ces idées de Bachelard, qui permettent de relier — plutôt que de les opposer — imaginaire et matière, sont loin d'être isolées dans la pensée sur les rapports entre forme et informe. Il devrait en effet être possible de rattacher cette conception de la forme — et non plus de l'informe ! — comme déformation aux idées deleuziennes sur le virtuel et le devenir — et ce d'autant plus que la défense du « particulier » chez Deleuze est tout à fait compatible avec la réflexion de Hayles sur le chaos comme ordre plus complexe :

> Il n'y a pas d'objet purement actuel. Tout objet s'entoure d'un brouillard d'images virtuelles. […] Le souvenir n'est pas une image actuelle qui se formerait après l'objet perçu mais l'image virtuelle qui coexiste avec la perception actuelle de l'objet. Le souvenir est l'image virtuelle contemporaine de l'objet actuel, son double, son « objet en miroir. (Deleuze et Parnet 1996 : 179-181, cité in Beyaert-Geslin 2008).

Universuté de Leuven, Belgique

**Bibliographie**

Bachelard, Gaston
1943 *L'Air et les songes* (Paris : Corti).

Baetens, Jan
2000 « The Burden of Coherence », *Image (&) narrative* 1 : [http://www.imageandnarrative.be/narratology/janbaetens.htm]
2003 « Re-continu. Discontinu. Une première approche de *Dernière mode familiale* de Philippe Beck », *Il Particolare* 7-8 : 109-122.
2004 « Contrainte et Bande dessinée », in *Le goût de la forme en littérature. Écritures et lectures à contraintes. Colloque de Cerisy*, dirigé par Jan Baetens et Bernardo Schiavetta, 132-136 (Paris : Noésis).

Beyaert-Geslin, Anne
2008 « Glenn Brown, la compagnie des monstres », in *Images et sémiologie*, dirigé par Bernard Darras, 41-51 (Paris, Publications de la Sorbonne).

Bois, Yve-Alain et Rosalind E. Krauss eds
1997 *Formless. A User's Guide* (New York, Zone Books).

Calinescu, Matei
1993 *Rereading* (New Haven: Yale University Press).

Deleuze Gilles et Claire Parnet,
1996 *Dialogues* (Paris : Flammarion).

Desgraves, Benjamin
2000 « Réplique à " L'acontrainte ". Sur une phrase d'Ernst Jünger », in *Formules* 4 : 86-90.

Elkins, James
2008 *Six Stories from the End of Representation (*Stanford : Stanford University Press).

Grimstad, Paul
(à paraître) « Maelzel's Chess-Player and Poe's Reverse Constraints », in *Poetics Today*.

Groupe Mu,
1993 *Traité du Signe visuel* (Paris : Seuil).

Hayles, N. Katherine ed.
1991 *Chaos and Order. Complex Dynamics in Literature and Science* (Chicago, The University of Chicago Press).
2002 *Writing Machines* (Cambridge, Mass., MIT Press).

Krauss, Rosalind
2000 « A Voyage on the North Sea ». *Art in the Age of the Post-Medium Condition* (London : Thames and Hudson).

Manovich, Lev
2001 *The Language of New Media* (Cambridge, Mass. : MIT Press).

Ponge, Francis
2002 [1965]. *Pour un Malherbe*, in Francis Ponge, *Œuvres complètes II* (Paris : Gallimard) 1965.

Schiavetta, Bernardo
2000 « Définir la contrainte », in *Formules* n° 4 (disponible en ligne : http://www.formules.net/definirlacontrainte.htm).

Thomas, Jean-Jacques et Thomas Winspur,
2000 *Poeticized Language* (University Park : Penn State University Press).

Vandepol, Jeanne
2000 « L'acontrainte. Sur une phrase de Bernard Colin », in *Formules,* n° 4 : 82-85

Van Lier, Henri
2005a [1983] *Philosophie de la photographie* (Paris-Bruxelles : Les Impressions Nouvelles).
2005b [1989] *Histoire photographique de la photographie* (Paris-Bruxelles, Les Impressions Nouvelles).

**Cécile De Bary**

# Entre contraintes et protocoles, Édouard Levé

**Résumé**

Édouard Levé, d'abord peintre, puis photographe et écrivain, se situe à la frontière des champs littéraire et artistique. De plus, il revendique un usage de la contrainte. Pourtant, cet usage relève autant de la tradition artistique que du protocole. On s'interroge sur le positionnement d'Édouard Levé au sein de ces champs. Les œuvres de cet auteur d'abord reconnu comme artiste impliquent le texte, qui finit par exister par lui-même, comme résultat d'une pratique toutefois. En tout cas, ce travail concerté de la forme peut devenir un enjeu de la réception à condition qu'il soit perceptible. Plus encore, il peut permettre de déplacer la réception elle-même.

**Abstract**

Édouard Levé, at first a painter then a photographer and a writer, worked at the edge of art and literature. His use of formal constraints owe as much to literary practices as to procedural practices in the Fine Arts. Our study focuses on Édouard Levé's specific position at the juncture of these fields. Generally acknowledged as artistic, his work is considered to include writing. Nevertheless, his texts, however much the result of an artistic practice, also stand on their own. To the extent that it is perceived, Levé's concerted work on "form" is of relevance to reception studies. We are arguing that it can displace the reception in itself.

**mots-clés / keywords :**

Édouard Levé,
contraintes, protocoles, réception, photographie, relations texte-image
constraints, procedural practices, reception studies, photography,
text-image relations

Édouard Levé est à la fois un artiste et un écrivain. Après une première carrière de peintre abstrait, il a réalisé des photographies et quelques performances, tout en publiant quatre livres chez P.O.L. Il a remis à l'éditeur le manuscrit du dernier d'entre eux, intitulé *Suicide* (2008), précisément quelques semaines avant de se suicider, à l'âge de 42 ans.

Ce qui va me retenir dans l'œuvre de cet artiste, c'est un usage de la forme spécifique, qu'il rattache à la contrainte. Il se réclame ainsi de Georges Perec et surtout de Roussel, qu'il revendique comme sa « première référence » :

> d'abord parce que les objets qu'il a inventés dans ses écrits formeraient d'admirables œuvres d'art contemporain, mais aussi et surtout parce qu'il a travaillé à partir de jeux de langage capables de générer des images étranges. (2004c.)

Étant donné qu'il s'est également référé à l'artiste conceptuel Douglas Huebler[1], on peut se demander comment situer son travail, entre les traditions littéraire et artistique. Auparavant, la première question que je me poserai portera sur le travail sur les formes qu'implique l'usage de la contrainte. Si l'on admet que « toute œuvre se donne et apparaît nécessairement dans et avec une forme[2] », qu'apporte la contrainte ?

Pour tenter de réfléchir à cette question, il faut d'abord présenter les différents travaux de Levé. Je commencerai par sa première série photographique, les « Portraits d'homonymes ». Il s'agit de photographier des anonymes ayant le même nom que des célébrités : Yves Klein, Raymond Roussel ou Eugène Delacroix… La contrainte est procédurale : comme dans le cas de *Lieux*, de Georges Perec, mais d'une manière différente, elle permet la découverte de tel ou tel fragment du réel, l'aléatoire ayant une place dans le dispositif.

*Série* Angoisse,
*« Entrée d'Angoisse », 2001*

Le principe de la deuxième série est semblable. Elle est intitulée « Angoisse », du nom d'un village repéré sur une carte : village « moyen » dont

1. Voir Vigouroux (2004 : 197). Voir aussi, de Levé, *Autoportrait* (2005 : 108).
2. On reconnaît l'appel à contributions de notre colloque.

Levé a photographié les différents éléments : l'entrée, la place, la mairie, l'école, l'épicerie, la discothèque, etc. (Voir 2002a.) Pour certains, comme Thomas Clerc (s.d.), le nom nimbe le référent d'angoisse : tous ces lieux stéréotypiques prennent un tour angoissant. J'aurais plutôt tendance à trouver que le nom en tant que tel est vite évacué, ne laissant qu'une sorte de sidération, qui conduit à porter attention à la banalité. Dans un entretien avec Yannick Vigouroux, Édouard Levé déclare :

> C'est vrai que c'est un village un peu surréaliste, car si l'on ajoute ce terme à chaque mot — « un grillage d'Angoisse » par exemple — tout devient intéressant. L'indice d'une énigme possible. (Levé 2001.)

La troisième série, « Amérique », répond encore à un principe identique : il s'agit cette fois de villes situées aux USA, homonymes de grandes villes d'autres continents. Comme dans les autres séries, il s'agit de confronter « l'empreinte du réel le plus prosaïque […] à une image mentale préexistante. » (Levé, 2004c.)

Les séries suivantes peuvent être rassemblées sous le titre d'un ouvrage qui en réunit plusieurs : *Reconstitutions* (2003a). La première est une série de « Rêves reconstitués », soit de souvenirs transcrits et dessinés au réveil — ceux d'Édouard Levé ou ceux d'autrui. Ces dessins servent en quelque sorte de story-boards. Cette série est plus fermée pour les spectateurs que celles qui précédaient. La série « Actualités », quant à elle, part d'un travail de mémoire, à partir d'un ensemble d'une centaine de clichés tirés de la presse quotidienne, de façon à reconstituer des scènes-types.

Encore des scènes stéréotypées avec la série « Pornographie ». Mais s'y ajoute un décalage : les personnages sont habillés pour reproduire les figures imposées du genre. Ce décalage était déjà en germe dans les séries précédentes, puisque ici comme dans les autres séries reconstituées, les visages sont inexpressifs et le décor réduit à un fond monochrome. Il s'agit donc d'une volonté de neutralisation.

*Série* Pornographie, *sans titre, 2002*

Une même opération de neutralisation s'observe dans la série « Rugby », où non seulement les vêtement sont en décalage, mais les protagonistes (au physique inapproprié). Reste une sorte de chorégraphie : « Je ne veux pas montrer les singularités d'une mimique mais l'universalité

d'une équation de gestes. » (2003c.) La théâtralité des tableaux vivants est plus accentuée que dans « Actualités ».

La série « Quotidien », plus chorégraphique qu' « Actualités », est aussi plus énigmatique, puisqu'il ne s'agit plus d'images typiques mais d' « images singulières […] décontextualisées » (2004c). Il ne s'agit plus que de tableaux vivants énigmatiques[3]. À ce propos, je ferai encore une brève référence à la série « Transfert » (2004b), qui est une commande : il s'agit de versions contemporaines de différents chefs-d'œuvre du musée des Beaux-Arts de Tours. Levé avoue plus généralement l'influence inconsciente de La Tour et Caravage (2001). Cette tendance à la picturalité, plus générale, peut être également illustrée par certains tableaux de séries antérieures, ainsi de « La conférence » (« Actualités »), qui rappelle *La Cène*.

*Série* Actualités*, « La conférence », 2001.*

Quentin Bajac observe une évolution au sein des *Reconstitutions*, avec une « dématérialisation de plus en plus marquée d'une image de référence, pourtant de plus en plus réelle » (2003 : 90). Il en résulte ce qui était déjà une tendance dans la première série des rêves : un caractère souvent énigmatique. À propos des « Quotidien », il évoque un « rébus sans solution » : la série « rejoint l'esprit des *Rêves reconstitués*, avec un matériau de départ qui en est pourtant l'antithèse. » (2003b : 87.)

Si les rêves sont des rébus, qu'en est-il de la série rassemblée dans l'ouvrage *Fictions* (2006b) ? Ces photographies sont présentées comme énigmatiques sur le site de l'éditeur P.O.L. L'auteur n'a donné aucune

3. Comme le remarque Quentin Bajac : « la dernière série *Quotidien*, réalisée d'après des photographies de presse et de reportage, si elle n'est pas la plus visuellement séduisante, est bien la plus paradoxale et la plus réussie en termes d'efficacité. L'épure poussée à son comble défie toute tentative d'interprétation, tout en en faisant ressortir les gestes et les compositions classiques : pleureuses, piétas qui renvoient à une iconographie religieuse et évoquent davantage, hors de tout contexte, la peinture religieuse ou le classicisme davidien que la photographie de reportage. Comme un lointain écho d'une théâtralité qui, jadis apanage de la peinture d'histoire, serait aujourd'hui véhiculée confusément par une certaine photographie de presse. » (2003 : 92.)

explication à leur propos. Par exemple, dans la conférence donnée au Centre d'Études poétiques (2006), il ne les évoque tout simplement pas. Ces images sont accompagnées de petits textes, et à leur lecture, on peut soupçonner un procédé roussellien. La photographie ci-contre, correspondant à ce texte :

*Série* Fictions*, 2006*

> Sadique, ce masochiste. Il m'oblige à lui faire mal, sans s'inquiéter de ma souffrance pour sa douleur. Je verse du thé bouillant dans sa bouche, le métal brûle ses lèvres, interdiction d'arrêter s'il hurle. Tous les matins, le petit-supplicier. (2006b : n.p.)

aurait-elle pour « solution » l'expression : « T'es mal » (thé-mal) ? Quant à cette légende :

*Série* Fictions*, 2006*

> Divination boule disco. Dans les lignes de mon visage léopard, un mage lit l'avenir en rayons, dessiné par une lampe sur des miroirs collés en sphère. (2006b : n.p.)

elle pourrait être reformulée ainsi : « Il en connaît un rayon sur moi. » (Voir l'illustration ci-contre).

Entre littérature et arts plastiques, cette dernière série est en tout cas emblématique de la position de Levé, plus généralement. Dans *Autoportrait*, peu après *Œuvres* (2002b) et *Journal* (2004a), il écrit :

> Bien que j'aie publié chez lui deux livres, mon éditeur continue à me présenter comme un artiste, si j'étais comptable, en plus d'être écrivain, je me demande s'il me présenterait comme un comptable. (2005 : 92.)

Pour évoquer cette position intermédiaire, je pourrais commencer par évoquer *Journal*, parce que son principe est semblable à celui des séries « Actualités » et « Quotidien » :

> *Journal* […] présente des nouvelles collectées dans la presse française pendant plusieurs mois. Je les ai réécrites, en effaçant les signes de reconnaissance que sont les noms de personnes et de lieux ainsi que les repères chronologiques. On ne sait plus dans quel pays se passent les événements, ni qui en sont les acteurs. (Levé 2003c : 5.)

Selon le genre journalistique concerné, les modifications sont alors plus ou moins importantes, puisque certains genres, comme le fait divers, usent davantage du nom propre (et des dates) que d'autres.

Édouard Levé a donc transposé certains des principes qu'il a expérimentés en passant d'un médium à l'autre. De même, à partir de la série « Pornographie », il a réalisé des tableaux vivants. En 2006, à l'occasion de la Nuit blanche, à Paris, il a encore demandé à des acteurs de reproduire des scènes de la vie quotidienne dans des vitrines commerciales, le fond — monochrome — étant neutralisé. Il n'y avait aucune interaction avec les spectateurs.

*Œuvres*, son premier livre publié, ne transpose pas un principe antérieur. Il est pourtant symptomatique d'une double appartenance aux champs de l'art et de la littérature. Pour présenter cet ouvrage, le mieux est d'en citer le début, qui est métatextuel : « 1. Un livre décrit des œuvres dont l'auteur a eu l'idée, mais qu'il n'a pas réalisées. » (2002b : 7.) Tout le livre fait se suivre des descriptions concises d'œuvres. Comme le disent Charlyne Audin et Laurence Brogniez :

> L'énumération tend à une forme d'épuisement de tous les possibles en matière d'art aujourd'hui et se présente, non sans ironie, à la fois comme un bilan des pratiques artistiques des dernières décennies, balayage de la modernité artistique, et comme un mode d'emploi pour les artistes en mal d'inspiration. (2006 : 196.)

Entre littérature et art, les frontières sont brouillées puisque, édité chez un éditeur de littérature générale, le livre reprend la forme du catalogue, détournée cependant de sa fonction première d'accompagnement d'une exposition. Or, les faux catalogues, les catalogues d'œuvres absentes ou les descriptions de projets sont une pratique artistique déjà établie, caractéristique d'un processus de dématérialisation de l'art. Charlyne Audin et Laurence Brogniez évoquent Yves Klein, ainsi que l'éditeur et commissaire Seth Siegelaub, dont un catalogue, en 1969, constitua à lui seul une exposition collective (2006 : 188). Édouard Levé lui-même

cite Michelangelo Pistoletto (2006c). On peut encore évoquer Lawrence Weiner, qui publia en 1968 *Statements*, livre constitué de descriptions de projets, édité par le même Seth Siegelaub.

Cependant, par un paradoxe supplémentaire, Levé réalise certains de ses projets[4] : *Œuvres* annonce par exemple la série « Amérique » (2002b : 12, n° 20) et évoque la série « Angoisse », déjà réalisée, en en généralisant le principe (2002b : 27, n° 55). Notons enfin qu'une autre tendance de l'art contemporain est celle de la pluridisciplinarité et de la transgression des frontières, rendant le statut de l'œuvre indécidable.

On peut être tenté de généraliser cette incertitude, les travaux photographiques de Levé étant souvent le résultat d'une sorte de concrétisation qui part de textes. Nombre d'entre eux, en tout cas, ne se conçoivent pas sans leur légende. Plus généralement encore, Levé a parlé de l'importance pour lui des contraintes, se rattachant ainsi plus ou moins directement au littéraire. Mais la mise en avant des procédures ou des protocoles est également caractéristique de l'art contemporain.

Son premier ensemble de travaux photographiques procède d'un travail sur les relations entre image et légende qui a de nombreux précédents, de Magritte à Joseph Kosuth. La démarche d'arpentage systématique de l'infra-ordinaire[5] caractérise de très nombreux photographes, comme Douglas Huebler[6]. On pourrait citer aussi la série de Kossakowski intitulée « 6 mètres avant Paris », ensemble de photographies des abords de la ville, chaque photo comprenant un panneau signalant l'entrée dans son périmètre. (Voir 2005.) Un autre exemple, plus anecdotique peut-être, est une œuvre créée à l'occasion de *Voilà*, exposition dont Levé a rendu compte dans un supplément du magazine *Parachute* (*Para-para*) : il s'attache à des « artistes listeurs » chez qui l'on retrouve un : « Refus d'établir des hiérarchies, de sélectionner, ou même parfois simplement choisir ».

> À la subjectivité rarement avouée des historiens d'art, Bertrand Lavier oppose ainsi un choix d'artistes « pour constituer une mémoire non sélective de l'art du xx^e^ siècle ». Le critère retenu ? Que les artistes s'appellent Martin (patronyme le plus répandu en France). L'absurdité

4. C'est ce qu'annonce l'avant-dernier fragment : « 532. Après avoir publié un livre dans lequel il décrit des projets d'œuvres qu'il n'a pas réalisées, l'auteur les dessine, et publie un second livre, fait d'autant de dessins. » (2002b : 192.)

5. On reconnaît le concept de Georges Perec, tel qu'il le définit dans « Approche de quoi ? » Il s'agit de l'attention à : « Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond l'habituel » (1989 : 11). La recherche de l'infra-ordinaire inspire pour partie le projet de *Lieux*.

6. Levé a cité l'influence de ce photographe à Yannick Vigouroux (2004 : 197).

> du critère permet de juxtaposer sans les hiérarchiser des travaux très éclectiques à l'image du foisonnant XX^e^ siècle. Parmi ces artistes figure une majorité d'inconnus. Est ici pointée une vertu de l'exhaustivité : la rédemption des oubliés, ceux que l'histoire avec une grande hache ne prend en compte que sous forme statistique, les privant en général de nom et de visage. (2000 : 2.)

Quant aux reprises et aux détournements, elles sont très générales. C'est ce que montre l'exposition récente consacrée à *Picasso et les Maîtres*, au Grand Palais, mais ce thème avait déjà fait l'objet d'une exposition plus générale, au Louvre en 1993 (*Copier/Créer*). Pour *Journal*, Levé parle de ready-made aidé, mais Florine Leplâtre et Claire Richard contestent justement l'usage de ce concept, qui ne pourrait à la rigueur convenir que pour la série « Angoisse » (2006).

Si le travail concerté de la forme n'est pas absolument original dans le domaine de l'art contemporain, il reste à nous interroger sur l'effet que ce travail peut avoir sur le spectateur ou la spectatrice (et le ou la lecteur/trice). Le réglage du processus de création entraîne le réglage *a priori* de la forme de l'œuvre. Cette forme est-elle repérable ? Et comment les lecteurs peuvent-il l'interpréter ? Ces questions croisent celle de l'énigme : pour que l'énigme fonctionne, il faut qu'un début de signification apparaisse. Or, dans certains cas, par exemple *Fictions* (2006b), le travail formel (ainsi que le sens) est peu accessible, ou il demeure inconscient : c'est le cas des rêves. Freud remarque qu'un rêve ne peut être interprété sans contexte, sans associations (1998 : 142). Qu'en est-il d'une représentation neutralisée d'une scène décontextualisée du déroulement onirique ?

Dans certains cas, les stéréotypes apportent une aide appréciable. C'est en cela que la série « Actualités » s'oppose à la série « Quotidien ». On peut aussi rappeler les jeux de positions de « Pornographie ». Ces stéréotypes sont plus ou moins décalés, d'où une ironie plus ou moins apparente[7]. Une autre question qui se pose face aux œuvres de Levé est celle de l'interprétation de la distanciation et du suspens volontaire du jugement : s'agit-il d'humour ? de critique ? Cela dépend…

Le travail formel ne peut donc être analysé en dehors d'une interrogation sur sa possible réception. Ainsi, dans *Journal*, la transformation est plus ou moins pertinente et efficiente selon le genre concerné, le genre étant l'un des cadres essentiels de la réception[8] : dans la rubrique

7. Philippe Hamon insiste sur le rôle du décalage dans l'ironie, décalage ou « champ de tension », dit Béda Alleman (1978 : 396) : « Dans tous les cas, remarque Philippe Hamon, il y a tension, ou décalage, ou distance, entre le texte et un autre texte, entre deux parties du même texte, entre le texte et son énonciateur. » (1996 : 108.)

8. Voir notamment, à ce sujet l'introduction du cours d'Antoine Compagnon *Théorie de la littérature* : la notion de genre, 2001.

« International », par exemple, le travail de suppression des indications spécifiques est neutralisé par la reconnaissance des événements concernés. Et l'on pourrait dire la même chose des critiques de films. Pour les faits divers, la suppression ne perturbe absolument pas la lecture : ce n'est pas le nom propre qui importe, même s'il a un rôle d'authentification (car on sait qu'il y a eu nom propre, et cela suffit). Ce qui importe, c'est que de tels événements aient pu avoir lieu. Par ailleurs, en ce qui concerne le jeu sur la légende qui caractérise nombre de travaux photographiques de Levé, il fonctionne dans la mesure où la légende joue un rôle très important dans la réception de la photographie[9].

Un travail portant sur la forme de manière systématique, comme celui de la contrainte, peut permettre non seulement de renouveler la forme elle-même, mais le cadre de la réception. C'est ce qui peut être illustré par le livre *Autoportrait* (2005). La contrainte permet tout d'abord à Levé de ne pas reprendre les formes autobiographiques les plus communes. La lecture de l'ouvrage est dès lors à la fois déstabilisante et fascinante.

Parti seul aux États-Unis réaliser le travail correspondant à la série « Amérique », Levé se persuade qu'il va mourir. Il réalise alors, en moins de trois mois, un inventaire personnel en 1400 phrases (voir Morice 2005). Il s'agit donc d'un travail de remémoration qu'on peut être tenté de rapprocher de *Je me souviens* de Perec (1978), ou plutôt du plus nettement autobiographique *I Remember* de Joe Brainard (1997). La syntaxe des phrases est un peu plus variée que dans ce modèle. En général, chaque phrase commence par « je » ; dans certains cas, cependant, la première personne n'est présente que sous la forme d'un adjectif possessif. Levé a publié ces phrases dans l'ordre de leur écriture, sauf pour les première et dernière pages, qu'il a réécrites.

Composées comme un ensemble de fragments, les phrases sont proposées à la lecture en continu, puisque le livre ne comporte qu'un seul paragraphe. La lecture ne coïncide donc pas avec la genèse du texte. Dès lors que le texte se présente en continu et que les phrases sont hétérogènes les unes par rapport aux autres, le lecteur et la lectrice sont placés face à un problème d'interprétation.

Si l'on devait analyser le texte littéraire comme un simple outil de communication, à la manière pragmatique, il faudrait en déduire que ce texte dysfonctionne. De fait, il contrevient aux lois du discours définies par

[9] Voir par exemple Walter Benjamin : « La légende ne va-t-elle pas devenir l'élément essentiel du cliché ? » (Cité par Thomas Clerc s.d.)

Paul Grice, et en particulier à la règle de pertinence. Selon Dan Sperber et Deirde Wilson, en effet :

> Être pertinent, c'est amener l'auditeur à enrichir ou à modifier ses connaissances et ses conceptions. Cet enrichissement ou cette modification se fait au moyen d'un calcul dont les prémisses sont fournies par le savoir partagé, l'énoncé, et, le cas échéant, l'énonciation. (1979 : 90.)

Que penser dès lors d'assertions non singulières comme « Assis jambes nues sur du skaï, ma peau ne glisse pas, elle crisse » (2005 : 8) ? Les lois pragmatiques apparaissent normatives, mais il est vrai que : « Si la cohérence n'est pas une propriété des textes, […] le besoin de cohérence est par contre *une sorte de forme* a priori *de la réception discursive*. » (Charolles 1988 : 55.) La cohérence reste à construire par le lecteur ou la lectrice. D'après mon expérience personnelle, la lecture de ce texte est une expérience d'attente extrêmement ouverte. C'est le « je » qui donne évidemment son unité au texte, j'y reviendrai. Il y a par ailleurs des passages cohérents, parfois longs, par exemple sur les auteurs aimés (2005 : 31), passages qui prennent un relief extraordinaire. De plus, la reprise de certains thèmes, à distance, permet de construire des points d'ancrage. C'est le cas du thème du physique et de la plus ou moins grande beauté, qui sont évoqués p. 12-13 et de nouveau p. 22.

Nous comprenons ainsi que l'énonciateur attache de l'importance au fait que sa peau crisse quand il est assis jambes nues sur du skaï. En même temps, le procédé systématique permet d'éviter l'écueil de l'expressivité : l'écriture vise une certaine neutralité (voir Leplâtre et Richard 2006). Plus généralement, l'ensemble du livre pourrait être rapporté à cette assertion : « Ma mémoire est structurée comme une boule disco. » (2005 : 124.)

Levé refuse ainsi la clôture d'une signification, d'une logique *a priori*, qui serait imposée par le schéma narratif : « Un dictionnaire ressemble plus au monde qu'un roman, car le monde n'est pas une suite cohérente d'actions, mais une constellation de choses perçues. » (2008 : 40.) Cette phrase est extraite du dernier livre de Levé, *Suicide*, livre dont l'écriture plus classique fait un bien moindre usage du coq-à-l'âne, avec plusieurs épisodes narratifs largement développés. Levé s'y livre à un discours cohérent sur un ami mort, auquel il s'adresse. Cet ami, qui s'est suicidé bien des années auparavant, il s'y identifie de plus en plus (c'est du moins l'impression que donne la lecture du livre).

> Seuls les vivants semblent incohérents. La mort clôt la série des événements qui constituent leur vie. Alors on se résigne à leur trouver un sens. Le leur refuser reviendrait à accepter qu'une vie, donc la vie,

> est absurde. La tienne n'avait pas encore atteint la cohérence des choses faites. Ta mort la lui a donnée. (2008 : 23.)

Il est difficile de s'abstraire de l'ombre de la mort lorsqu'on aborde cette œuvre. C'est dans ce sens qu'a pu être analysé le figement des corps dans *Reconstitutions* (Bouyssi 2008 : 9). Les premières photographies, en tout cas, sont des portraits d'hommes qui portent le nom d'artistes célèbres, mais aussi d'artistes morts. Le travail de Levé le conduit ensuite vers l'Angoisse… *Œuvres* est un inventaire d'œuvres à venir, donc une sorte de programme, mais clos. *Autoportrait* est encore un bilan avant la mort.

J'ai voulu insister sur le travail sur les formes opéré par Levé, lui qui ne travaillait jamais sans contraintes, sans projet formel *a priori*. La forme peut devenir un enjeu de réception, non seulement quand elle est perceptible mais, plus encore, quand elle opère un déplacement de la réception elle-même.

Université de Nice

---

**Bibliographie**

s.d. « Édouard Levé » in *Galerie Loevenbruck*, [http://www.loevenbruck.com/artist.php?id=leve] (dernière consultation en décembre 2008).

s.d. « Édouard Levé » in *P.O.L,* [http://www.pol-editeur.fr/catalogue/ficheauteur.asp?num=5756] (dernière consultation en décembre 2008).

2005 « Eustache Kossakowski/6 mètres avant Paris, 159 photographies objectives… 1971 », Exposition du musée Nicéphore Niépce, [http://www.museeniepce.com/expositions/expositions_right.php?code_expo=kossakowski&lang=fr] (dernière consultation en décembre 2008).

Alleman, Béda

1978 « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique* 36 : 385-398.

Audin, Charlyne, et Laurence Brognier,

2006 « (Auto)portrait de l'artiste en écrivain : Édouard Levé, sa vie, son œuvre » in *Et in fabula pictor, peintres-écrivains au XX^e^ siècle* : des fables en marge des tableaux, sous la direction de Florence Godeau, 183-199 (Paris : Kimé).

Bajac, Quentin
2003 « Le trouble du spectateur » in Levé 2003a : 89-92.

Bouyssi, Nicolas
2008 « Livres/Édouard Levé, la peur dévore l'âme » *Particules* 20 : 9.

Brainard, Joe
1997 *I Remember, je me souviens* (Arles : Actes Sud).

Charolles, Michel
1988 « Les études sur la cohérence, la cohésion et la connexité textuelles depuis la fin des années 1960 », *Modèles linguistiques* X, 2 : 45-66.

Clerc, Thomas
s.d. « Angoisse », galerie Loevenbruck, [http://www.loevenbruck.com/artist.php?id=leve&view=download] (dernière consultation en décembre 2008).

Compagnon, Antoine
2001 « Introduction : forme, style et genre littéraire » in *Théorie de la littérature* : la notion de genre, Fabula, [http://www.fabula.org/compagnon/genre1.php] (dernière consultation en décembre 2008).

Freud, Sigmund
1998 [1925] « Quelques additifs à l'ensemble de l'interprétation des rêves » in *Résultats, Idées, Problèmes*, vol. II, 141-152 (Paris : PUF).

Hamon, Philippe
1996 *L'Ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique* (Paris : Hachette supérieur).

Leplâtre, Florine, et Claire Richard
2006 « Le Désir du neutre », Centre d'Études poétiques (École normale supérieure de Lyon), [http://cep.ens-lsh.fr/auteurs/leve/leve.htm] (dernière consultation en décembre 2008).

Levé, Édouard
2000 « Voilà. Le monde dans la tête » (compte rendu) *Parapara* 0 : 2.
2001 « Entretien avec Édouard Levé » (entretien avec Yannick Vigouroux), *Fotographika*, [http://www.quatuorprod.com/references-creation/fotographikaV04_02/dialogue/DIAG_leve.html] (dernière consultation en décembre 2008).
2002a *Angoisse* (Paris : Phileas Fogg).
2002b *Œuvres* (Paris : P.O.L).
2003a *Reconstitutions* (Paris : Phileas Fogg).

2003b « Interview d'Édouard Levé par lui-même » in Levé 2003a : 84-87.

2003c « Édouard Levé » (entretien avec Gaël Charbau), *Particules* 1 : 5-6. Rééd. [http://www.loevenbruck.com/article.php?id=leve&article=66] (dernière consultation en décembre 2008).

2004a *Journal* (Paris : P.O.L).

2004b « Transferts » in *Images au centre 04*, 32-43 (Cherbourg : Le point du jour).

2004c « Principe de reconstitution » (entretien avec Michel Poivert), *Bulletin de la SFP* 7e série, 18. Rééd. *Le Site de la Société française de photographie,* [http://www.sfp.photographie.com/bull/bull-leve.htm] (dernière consultation décembre 2008).

2005 *Autoportrait* (Paris : P.O.L).

2006a *Amérique* (Paris : Léo Scheer).

2006b *Fictions* (Paris : P.O.L).

2006c « Médias : vidéos enregistrées lors du séminaire « Lyrisme et littéralité » conférence présentée au Centre d'Études poétiques (École normale supérieure de Lyon) le 15 mars 2006, [http://cep.ens-lsh.fr/auteurs/leve/leve.html] (dernière consultation en décembre 2008).

2008 *Suicide* (Paris : P.O.L).

Morice, Jacques

2005 « L'insolite monsieur Édouard », *Télérama* 2888 : 44-45.

Perec, Georges

1978 *Je me souviens* (Paris : Hachette).

1989 [1973] « Approches de quoi ? » in *L'Infra-ordinaire* (Paris : Seuil).

Sperber, Dan, et Deirde Wilson

1979 « Remarques sur l'interprétation des énoncés selon Grice », *Communications* 30 : 80-94.

Vigouroux, Yannick

2004 « Les œuvres d'Édouard Levé : quand l'écrivain dresse l'inventaire des réalisations futures de l'artiste », *La Voix du regard* 17 : 196-201.

Weiner, Lawrence

1968 *Statements* (New York : The Louis Kellner Foundation/Seth Siegelaub).

**Jean-Jacques Thomas**

# Formulations : accessibilité et ostentation de la poésie extrême contemporaine.


## Résumé

Cette présentation fondée sur trois notions opératoires, « Installation », « Mouvement », « Allégorie », offre des analyses de textes de poètes français et américains (Mallarmé, Isidore Isou, Denis Roche, Jean-Marie Gleize, Charles Berstein, Bob Perelman, etc.) qui ont tenté la voie plastique pour offrir les moyens à de nouveaux lecteurs de revenir à la poésie extrême par diverses tentatives de poésie technospectaculaire. Puisque, chacun en convient, tout n'est pas dicible, il faut inventer un modèle symbolique hybride qui serait de l'ordre du manifeste. *Monstrable.* Fait de pièces rapportées empruntées à notre mémoire littéraire et à cet espace visuel qui formule notre quotidien. Inventer une culture de la signification au-delà des mots, des phrases et du Livre. Ainsi la poésie extrême contemporaine n'est plus simplement un genre littéraire, l'expérimentation contemporaine lui ouvre l'avenir d'une lisibilité plastique. En inventant des formes nouvelles c'est une littérature allégorique au champ étendu qui peut espérer résoudre un paradoxe : comment exprimer l'inexprimable, le lieu-même du poétique.

## Abstract

This essay, based on three operative concepts: "Installation", "Mouvement", "Allegory", proposes several discursive analyses of texts by French and American poets (Mallarmé, Isidore Isou, Denis Roche, Jean-Marie Gleize, Charles Berstein, Bob Perelman, etc.). All have explored the possibility of a plastique poetry and have composed texts of extreme poetry that rely on technospectacular textual techniques to bring the readership back to poetry. Because, as commonly agreed, one cannot say everything, today there is the need for poetry to reinvent itself as a visual mode of signification that can show the unspeakable. Through the visual space opened by new digital technologies, poetry should invent the new formulations of our everyday life. Beyond words, sentences and the Book. With this new self defined project, poetry is no longer simply a literary genre; it becomes the new space where mankind experiences a new mode of readability. This plastique literature is inventing new forms that map out the paradox : how to express what has always been without expression, the very core of poetic inquiry.


**MOTS-CLÉS / KEYWORDS :**

art plastique, poésie, extrême contemporain, allégorie, installation, technospectaculaire

*Désirer la réalité, c'est bien !*
*Désirer être Mallarmé, c'est mieux !*
Hall, Gd Amphi. Sorbonne, 1968.

**Prologue**

Le XIX^e^ siècle nous a imposé un nouveau paradigme de complémentarité intellectuelle : peinture et littérature. Dans cette période de fin de siècle où la nouvelle classe des industriels-inventeurs se laisse représenter avec leurs nouveaux produits, alors, dernière mode, les écrivains, classe productive de ce nouvel âge industriel, eux aussi, se font peindre avec leur commodité principale : un livre, plusieurs livres, une bibliothèque.

Pas tous ! Si l'on observe bien ce portrait de Mallarmé, par Manet, on y découvre une effigie sans bibliothèque, sans livre ; simplement quelques pages, quelques feuillets, distraitement contemplés par l'auteur dans la fumée brumeuse d'un « puro ».

*Figure 1. Manet,* Mallarmé*, 1876.*

Représentation proprement iconoclaste : le feuillet est considéré comme marque du désordre, d'une folie, ou d'une confusion due à l'abus de substances intoxicantes. Elle a aussi, contre elle, le poids de la tradition littéraire. Souvenons-nous qu'à la fin du *Paradiso* de Dante celui-ci choisit l'image du livre pour exprimer l'unité du monde vu dans la lumière divine. Il proclame alors : « Dans l'espace entre les couvertures, relié par l'amour divin, en un simple volume, j'ai vu rassemblée toute la diversité

dispersée dans l'univers » Ainsi pour Dante et la tradition littéraire classique occidentale, l'image symbolique du Livre configure la conception métaphysique selon laquelle Dieu impose l'unité dans la diversité tout en reconnaissant la réalité matérielle de la variété. Hors de cette unité, point de salut, et les feuilles volantes dispersées au vent n'appartiennent pas au monde divin.

Lors de cette présentation sur les questions de forme et d'informe, je me suis permis ce court prologue historique afin de contextualiser le passage progressif à l'aube du XX^e^ siècle du livre au feuillet. Alors qu'aujourd'hui chacun semble se poser la question de la matérialité du produit « livre » il me semble important de noter que bien des formes contemporaines sont le résultat de ce changement métaphysique et matériel généralement assez peu noté. Pourtant, cette transformation radicale marque la stratégie d'écriture avant-gardiste du début du XX^e^ siècle, puisqu'on la retrouve ensuite comme allant de soi dans les « motlibristes » du Futurisme ou la poésie sonore ou graphique de Dada, sans parler des feuillets insérés dans les compositions cubistes.

Ce propos d'introduction porte sur ce que l'on appelle généralement le « support matériel » de l'écrit. Dans cette discussion sur la forme et l'absence de conscience de la forme plus particulièrement dans la poésie extrême contemporaine, en France et aux États-Unis, ces observations sur la dichotomie élémentaire livre / feuillet, ont également l'avantage de me permettre immédiatement de situer l'espace intellectuel de ma réflexion puisque toute lecture est indissociable de son support.

Mais comme toute médaille a, non pas son revers mais, valorisation, sa partie incuse, pour moi, la disparition constatée de la préoccupation formelle dans l'écriture et dans les manifestations artistiques contemporaines signale un déplacement vers les préoccupations plastiques et doit s'accompagner d'un nécessaire réapprentissage de la lecture afin d'établir de nouveaux principes d'interprétation. Le refus de s'imposer cette rééducation condamne toute tentative d'approche des écritures contemporaines à la butée de l'illisibilité formelle, même si cette illisibilité formelle est riche de la promesse d'une intelligibilité et d'une accessibilité nouvelles.

Je m'explique.

Là où le français ne possède qu'un seul terme « forme » pour désigner plusieurs modes d'organisation, l'anglais nous offre « form » et « shape ». Alors qu'en anglais le terme « form » sert plutôt à désigner la forme-ordre, la forme-contrainte, l'aspect intellectuel directif de l'organisation ordonnée du *logos*, le terme « shape » désigne la forme-apparence, l'organisation de l'œuvre considérée du point de vue d'une problématique esthétique

matérielle. Il ne s'agit pas simplement de savoir lire, mais de voir lire. Le regard parcourt une économie graphique surfaciale matérielle en quête de sa propre justification.

Mon propos limité aujourd'hui consiste donc à montrer que l'illisibilité apparente de l'écriture de certains poètes désignés rapidement comme « extrême contemporains » pour ne pas dire « expérimentaux » n'est telle que dans le cadre d'un formalisme dépassé et qu'une approche qui porte sur la forme-apparence apporte la promesse d'une compréhension de la nature même des avancées de l'extrême poétiques ainsi qu'une intelligibilité de la signifiance fondée sur un nouvel ordre formel simplement pas encore consensuel.

Comme je n'ai qu'un espace limité, c'est cet argument selon lequel s'il y a forme, elle n'est pas à chercher dans les formes établies mais dans des pratiques plastiques non encore répertoriées bien que reconnaissables, que je me propose de développer grâce à une illustration visuelle qui reposera aujourd'hui sur trois notions opératoires : Installation, Mouvement, Allégorie. La démonstration utilise une variété de médias et porte sur un échantillon d'exemples, pris dans le champ de la production française et anglo-saxonne, en particulier Mallarmé, Denis Roche, Jean-Marie Gleize, Rob Perelman et Charles Bernstein, puisqu'il n'est pas question ici d'occulter mon hybridité « transatlantique ».

**Installation**

« Installation » n'est pas encore un mot concept en français, c'est la raison pour laquelle je l'utilise comme terme opérateur pour bien souligner sa spécificité en tant qu'outil heuristique lorsque la lecture critique porte explicitement sur l'aspect forme-apparence du discours poétique.

La lecture formaliste ancienne de la fin du XX^e^ siècle avait imposé le terme « construction » pour désigner l'organisation textuelle perçue ; c'est ainsi le cas dans l'article publié en 1975 par Tzvetan Todorov « La lecture comme construction ». Dans la perspective formaliste, le terme « construction » servait plus particulièrement à définir les règles et les conventions qui faisaient d'un texte un ensemble « fini, systématisé et unifié ». « Installation » dans une approche plasticienne sert à désigner l'aspect distributionnel et dispositif des composantes repérables. Le terme à l'avantage d'être d'un usage très courant en études visuelles dans le monde anglo-saxon, et dans la pratique des minimalistes américains (Stella, Judd ou Morris). De plus, en anglais, « installation » est le terme aujourd'hui communément accepté pour traduire le terme-concept « dispositif » utilisé en français pour précisément insister sur l'aspect forme-apparence de la production matérielle discursive ou artistique.

Ce que représente « installation » pour désigner une nouvelle intelligence de l'œuvre discursive n'est pas neuf. Les débats sur la forme-ordre rhétorique ou stylistique ont tellement dominé récemment le monde des belles-lettres que les questions de disposition matérielle de l'œuvre n'ont pas eu l'occasion de se manifester avec insistance. Toutefois, tout porte à croire qu'elles ont toujours été là, ne serait-ce qu'à l'état expérimental. Ainsi, sans hésiter sur les moyens prenons une œuvre fétiche : Le *Livre* de Mallarmé. Lorsque l'on pense à ce texte virtuel, l'image communautaire impose comme interprétant de la nature du texte un modèle établi du texte sacré, la *Bible,* ou, comme je l'ai indiqué, son extension littéraire, le *Livre,* somme divine selon Dante.

Toutefois, lorsque curieux de la réalité du texte, on consulte les notes mêmes de Mallarmé, « notes en vue du Livre », on se rend vite compte que loin d'anticiper un volume compact et linéaire, ses préoccupations portaient en fait sur la nature pluri-dimensionnelle de l'ensemble et sur ce qui devait constituer l'unité minimale d'organisation et pour cela, il n'y a aucun doute : il avait choisi la page, le feuillet. C'est ce que montre bien cette correspondance à Verlaine dans laquelle Mallarmé repousse l'idée d'un simple volume au profit de « maints tomes » et souligne son intérêt pour la « pagination » :

> J'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d'alchimiste, prêt à y sacrifier toute vanité et toute satisfaction comme on brûlait jadis son mobilier et les poutres de son toit, pour alimenter le fourneau du Grand Œuvre. Quoi ? C'est difficile à dire : un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspiration de hasard fussent-elles merveilleuses… J'irai plus loin, je dirai le Livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence car le rythme même du livre, alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode. » (Mallarmé, *Lettre à Verlaine*, 16 novembre 1885).

L'essentiel des notes qui nous restent portent ainsi sur l'aspect dispositif de ces unités, leur installation réciproque, les récurrences, le mode et la distribution graphique de réapparition, et même leur disposition dans un espace physique complexe parcouru par le lecteur dans un contexte que l'on appellerait aujourd'hui « l'espace scénique de la performance de lecture. »

Dans cette perspective plasticienne gouvernant la question du Livre, on comprend mieux comment Mallarmé en est arrivé au *Coup de dés*. Une *installation* dictée par un interprétant de forme lié à la chute, à la cascade : l'escalier.

La publication du *Coup de dés* dans la forme pré-contrainte du livre traditionnel prive donc l'œuvre de sa dimension dispositale intrinsèque qui en était, au départ la raison d'être. Seul un transfert intermédial radical du livre à un espace d'installation est à même de restituer au texte la dimension plasticienne qui le justifie, mais ne peut exister qu'à l'insu du lecteur d'hier et d'aujourd'hui, victimes de la forme imposée du livre, commodité habituelle de l'écrit. C'est cette dimension réprimée que tente de restituer l'illustration suivante :

Pour justifier cette compréhension plasticienne du *Coup de dés* de Mallarmé, je m'aiderai du travail critique fondamental, *L'œuvre de Mallarmé, Un coup de dés,* de Robert Greer Cohn publié à Paris à la Librairie des Lettres en 1951.

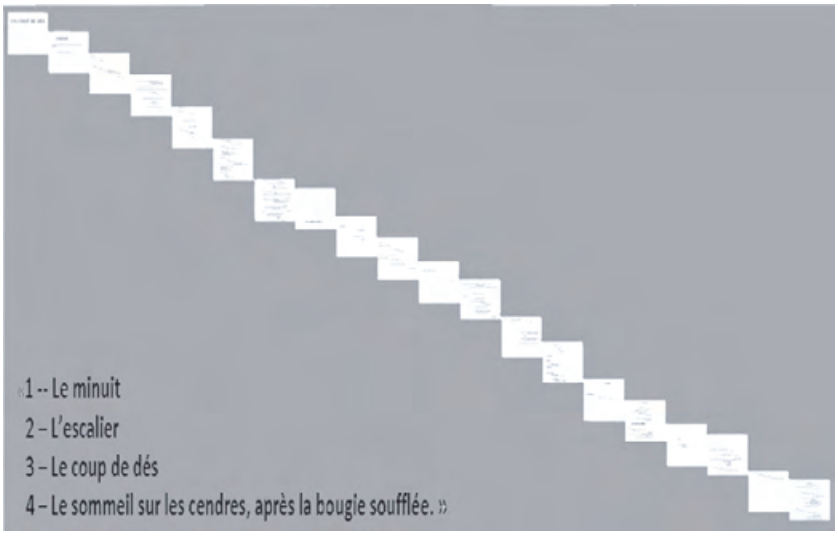



*Figure 2. L'escalier du coup de dés.*

Dès son « Introduction » Greer Cohn situe brièvement son étude du *Coup de dés* comme une réponse diamétralement opposée à la ligne critique anti-formelle adoptée par Georges Poulet dans ses considérations sur les textes de Mallarmé telles qu'on peut les trouver dans le premier tome *d'Études sur le temps humain*, publié en 1949 et qui venait de recevoir le Prix Sainte-Beuve en 1950. Pour Greer Cohn l'erreur magistrale de Poulet (« Il est bien entendu que je trouve l'étude particulière que [Poulet] consacre à Mallarmé fort en deçà de la question » (447)) est de

simplement considérer le *Coup de dés* comme un recueil poétique court, mais à lire traditionnellement comme un recueil de poésie, comme une succession de poèmes sans titre, liés par une phénoménologie thématique d'auteur tournant autour de l'écrit et du hasard. En somme, pour Cohn l'aveuglement formel de Poulet l'empêche de voir, ou même de concevoir l'architecture formelle de l'ensemble et donc de s'enfermer dans une simple analyse de texte sémantico-psychologique vitaliste focalisée sur la question de l'« irréversibilité du temps ».

Comme leur débat est maintenant vieux de plus d'un demi-siècle pourquoi, aujourd'hui, revenir à tout cela ? Parce que le sujet de ce colloque porte sur les questions de formes et leur importance dans l'ordre critique. C'est le terrain sur lequel Greer Cohn situe son opposition à Poulet. Également, pour revenir à notre propre contemporanéité, il n'est pas indifférent de contextualiser historiquement le débat et d'en montrer les implications héréditaires pour la critique contemporaine.

L'année même où Greer Cohn publie son immense étude sur *Le Coup de dés* précédée d'articles sur le sujet en particulier dans le *Yale French Studies*, Georges Poulet devient Professeur et Chairman du département de Langues et littératures Romanes à la Johns Hopkins University et, de fait, se pose en rival direct d'Henri Peyre, la principale autorité critique à Yale University et le directeur de thèse de Cohn. En présentant cette disposition spatiale du coup de dés comme un déploiement ou chaque page du volume serait une marche d'un escalier, succession de stases, conduisant à une chute verticale inéluctable, je suis bien conscient que ce n'est pas une représentation finale que Cohn pourrait approuver. La disposition-énumération spatiale que je propose s'est élaborée dans la lecture conjointe du *Coup de dés* et d'*Igitur*. Cohn n'ignore rien d'*Igitur* et venait probalement de lire *Mallarmé as Hamlet* que Wallace Fowlie venait de publier en 1949, puisque, d'ailleurs sans le citer, il se moque du rapprochement : « N'oublions pas que si Hamlet était gras et lourd, Igitur ne peut se concevoir que svelte et mince, à peine adolescent (84). » On trouve donc dans l'étude de Cohn sur le *Coup de dés* des considérations sur *Igitur* et il ne néglige pas l'image de l'escalier proposée par Mallarmé pour représenter l'initiation d'Igitur, et, en même temps, celle du lecteur :

> La régression circulaire (double polarité) a déjà commencé dans *Le Minuit* : la dualité lumière obscurité(devenue polarité) est croisée par une polarité temporelle : présent-passé […]. Dans la deuxième section (*Il quitte la chambre et se perd dans les escaliers*) nous retrouvons la régression linéaire: [436] La régression circulaire reprend: [436]. […]. Nous pouvons maintenant revenir sur l'*Argument* (434) que nous avons laissé de côté et expliquer chaque mot : Le *Minuit* est le

> moment crucial de l'acte symbolisé et résumé dans le coup de dés. Les *escaliers, de l'esprit* sont la descente en spirale du mouvement de pensée […] (456-458).

À bien relire Mallarmé, j'en viens à croire que le sens de la circularité que Cohn reconnait un peu partout dans le texte de Mallarmé l'entraîne aussi à introduire ici l'idée d'une spirale que rien ne vient informer dans le texte. De même, soyons mesquin et grammairien, pourquoi Cohn introduit-il ce pluriel « les escaliers », faute française commune, mais le terme est toujours au singulier dans l'I*gitur* de Mallarmé. Inspiré, sans doute par la fameuse phrase de Valéry sur le coup de dés : « La tentative d'élever enfin une page à la puissance du ciel étoilé » (Valéry, *Variété, Œuvres* I, Paris : Gallimard, 626) et les propos mêmes de Mallarmé sur l'univers comme « constellation », Cohn propose pour l'installation plastique du *Coup de dés* non pas un escalier comme je le fais, mais une vision arborescente :

> C'est précisément parce que le *Coup de dés* repose sur un champ de gravitation fluide que chaque mot dans le Poème-constellation peut irradier des influences complexes et contradictoires dans plusieurs directions […] (63).

Cohn restaure ainsi l'image canonique du rapport livre-arbre :

> *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* est une « explication orphique » de l'univers, une histoire transposée, poétique du Tout dans son apparition et sa chute, Mallarmé voulant exprimer le plus avec la plus grande économie des moyens, est attentif à ce qu'aucun élément de son livre ne lui échappe. Ainsi que la structure du tronc, à travers les ramifications les plus infimes de l'arbre, devient feuilles, de même, la syntaxe d'*Un coup de Dés* se déploie dans les mots, les lettres pour s'épanouir en images bourgeonnantes, feuillage poétique (31).

Bertrand Marchal, commentant le *Coup de dés* dans son dossier de 1998 de l'édition complète des œuvres de Mallarmé dans la Pléiade nous met en garde contre toute tentation de considérer le poème comme une entreprise de poésie spatiale, et condamne toute approche de ce type comme une « régression ». De ce point de vue, pour moi, l'analyse de Cohn a le mérite de ne pas vouloir maintenir le privilège de l'interprétation logomachique du poème de Mallarmé et d'envisager, sans anathème, le sens implicite d'espace contenu dans le texte du *Coup de dés* : « Le Poème, dans son ensemble est donc une partition […]. Étant multidimensionnel, le poème est sculptural ; il incarne aussi une polarité publique-privé de drame-livre (80). » Il faut également reconnaitre à Cohn le mérite d'admettre qu'en

reconnaissant cette dimension spatiale, « sculpturale », du *Coup de dés*, il sait qu'il ne se place pas dans la bouche du Maître :

> Encore une fois, une des raisons de l'importance que Mallarmé attachait à la Page-unité doit s'expliquer par l'effort de pensée qui lui fit atteindre le niveau du paradoxe à la deuxième puissance. Un effort supplémentaire le conduisit à considérer le Poème comme un volume dans l'espace. Et cependant cette vertigineuse région du paradoxe est à peine suggérée. Tout compte fait, Mallarmé était satisfait déjà d'avoir dépassé d'un degré le restant de l'humanité (41).

C'est pourquoi, *a minima*, on peut se satisfaire du jugement que Jean-Nicolas Illouz dans son ouvrage *Le Symbolisme* (Paris, Le livre de Poche, 2007, 201) porte récemment sur le caractère innovant de la contribution de Mallarmé et montre combien et comment celui-ci se distingue du Symbolisme :

> Au-delà de l'euphonie, la Musique dont parle Mallarmé vaut pour ses capacités de *construction* ; « rythme entre des rapports » elle est l'architecture sensible du poème ; à l'opposé des valeurs d'expressivité qu'elle recouvre dans la plupart des poétiques symbolistes, elle est, plus abstraitement, une « structure » , qui dispose le texte en espace de relations et d'échos (201).

Finalement, mérite supplémentaire de l'analyse formelle de Cohn, celui-ci aboutit à la perception juste, due sans doute à la qualité de l'analyse rapprochée, qu'il y a dans le *Coup de dés* un caractère kinétique, voire cinématographique, sous-jacent qui démontre le caractère indispensable de la pensée du mouvement pour comprendre la cohérence globale de l'ensemble graphique :

> Le Poème comme unité […] représente une version réduite de ce schéma. La structure quadripolaire de l'ensemble est son aspect statique […]. Son aspect cinétique, qui domine en raison de l'excédent impliqué par l'existence même du Poème, s'exprime par la pente moyenne du texte d'un bout à l'autre du poème […]. (81)

et finalement, pour apporter une contribution supplémentaire à ma lecture « installation » du *Coup de dés*, ce commentaire de Cohn sur ce que l'on pourrait appeler les effets spéciaux de la syntaxe de Mallarmé :

> Le lecteur [du *Coup de dés*] cède d'abord à l'éblouissement visuel, mais s'il se reporte à l'original, il s'aperçoit vite que cet éclat n'a été obtenu qu'au prix de multiples oublis, par un clignotement plus rapide que celui d'un appareil de cinéma […]. (461)

Peu importe que le mouvement implicite vienne de la trace du geste de l'écriture ou de la nécessaire avancée du « drame-livre », pour moi, le *Coup de dés* est une installation, un devenir de mouvement qui n'a pas pu fuir la prison de l'écrit imprimé.

Dans son introduction à la première publication d'*Igitur*, Mallarmé disait sa confiance dans le lecteur de l'avenir pour « trouver la mise-en scène » du drame de l'écrit : « Ce conte s'adresse à l'Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même. » (Mallarmé, *Œuvres*, Marchal éd., 475).

En ce bel aujourd'hui, ce lecteur exauce le vœu mallarméen :
[http://www.youtube.com/watch?v=AiLg8xFG2Ps].

**Mouvement**

***Le mouvement oublié***

Ce qui m'amène à ma deuxième considération de la forme dans la poésie extrême contemporaine : la problématique du mouvement. Lorsque je visite Beaubourg ou l'aile Annenberg du *Museum of Art* de Philadelphie, c'est toujours pour moi l'occasion d'une grande tristesse de voir la pauvre « Roue de Bicyclette » de Duchamp, solitaire et immobile au milieu d'autres *readymades* tout aussi abandonnés. C'est à croire que les conservateurs n'ont jamais lu les écrits de Duchamp sur ses *readymades*. Autrement ils sauraient que cet artefact est fait pour le mouvement et que c'est cette trace de vitalité captive qui en fait l'intérêt. Duchamp n'écrit-il pas en effet : « En 1913 j'ai eu la bonne idée d'attacher une roue de bicyclette à un tabouret de cuisine et de la regarder tourner ». Là encore, malgré l'immobilité imposée par une lecture simplement « scripturale », il faut restituer à l'objet le mouvement pour lequel il a été créé et cesser de le traiter comme une vague présence cubiste pré-mobile pour salon avant-gardiste d'hier : [http://www.youtube.com/watch?v=l26eJ1FGmJ0].

Dans ce monde de la fin du XIX^e^ siècle qui se met à illustrer le triomphe du livre comme nouvelle commodité marquant le début de l'entrée des hommes de lettres dans le monde de la production économique, le livre s'impose comme emblème de capitalisation et d'organisation d'un ensemble éclectique et dépareillé. Thésaurisation de la production intellectuelle, il ne peut se concevoir que dans l'empilement et multiplication de ses parts qui donnent cohérence et consistance à l'ensemble.

***Du feuillet au mouvement***

À l'opposé, le cliché photographique, qui se rattache au feuillet, surtout dans ses origines technologiques, la plaque chimique, impose

la pensée de la surface isolée, simple, et unique pour devenir, ensuite dans son évolution technique, feuille simple. Ne l'oublions pas, le mot « cliché » qui sert souvent de substitut au mot « photo » vient de l'onomatopée clic-clac (encore présente dans la formule publicitaire « Clic-clac, merci Kodak ! » Et cette onomatopée originellement servait à décrire, non pas le bruit de l'obturateur, mais le bruit fait par la presse à imprimer au moment de la réalisation d'une page. Étymologie n'est pas raison, mais les mots maintiennent de manière sous-jacente des schémas de pensée, et, si l'on y regarde de près, le champ sémantique associé à « photo » englobe une multitude de termes usités dans les deux champs, imprimerie et photographie : « épreuve », « type », « retouche », « tirage », « presse », « planche-contact », etc.

Même si la fin du XIX^e^ siècle peut être donc être caractérisée par l'alliance entre la littérature et la peinture, là encore, face à cette vulgate culturelle émergente, il y a singularité et innovation de la part de Mallarmé. Nous savons qu'il a personnellement possédé plusieurs appareils de photographie et qu'il s'agissait, pour lui, d'une activité assez régulière. En fait les photographies de Mallarmé constituent une sorte de *cottage industry* et nous disposons de lui ou sur lui d'un ensemble photographique documentaire considérable et inégalé pour l'époque : photos le présentant à divers âges de sa vie, et dans ses multiples activités à Paris et à Valvins.

Il y a en particulier la fameuse photographie de Mallarmé par Nadar [Gaspard-Félix Tournachon] de 1896.

*Figure 3. Nadar,* Mallarmé.

Cette image est la version originale possédée dans les archives de Mallarmé, mais on peut voir qu'il en existe plusieurs versions dont celle retrouvée chez Méry Laurent. Une version en reproduction qui possède l'estampille « Nadar » et sur laquelle Mallarmé a rajouté quelques mots à l'intention de Méry sur la page originellement blanche. Une autre version de ce cliché montre que l'éclairage de fond est différent de celui du fond sur le cliché originel et sur le cliché retrouvé chez Méry Laurent...

Il est facile de penser que, comme il en avait l'habitude Nadar a fait une planche-contact, un original multiple, comme il l'a fait ici pour son propre autoportrait.

La planche-contact est le système routinier de reproduction mécanique. Quand il existe une image, il en existe une autre, et une autre. Dans le cas de l'autoportrait de Nadar, il s'est installé sur un fauteuil tournant

*Figure 4. Nadar,* Autoportrait.

introduit dans le mobilier sous Louis-Philippe, ce qui lui permet de se présenter sous différents angles. L'accumulation d'images successives a permis dès 1877 l'invention du praxinoscope de Charles-Emile Reynaud, et l'année suivante, en 1878, l'anglais Eadweard Muybridge, a utilisé une technique assimilée, avec 12 appareils photos placés en succession pour créer un document photographique scientifique démontrant que durant son galop le cheval ne touchait pas terre. La combinaison de la succession photographique telle qu'on la trouve sur une planche-contact et d'un praxinoscope permet de créer l'illusion du mouvement comme le montre un document américain de 1887 qui reprend une série similaire à celle trouvée sur la planche-contact de Muybridge.

Puisque nous possédons la planche-contact de l'autoportrait de Nadar déjà conçue comme une planche-contact d'images en succession d'un mouvement circulaire offrant différents angles de prise de vue, avec les moyens d'animation numérique contemporains c'est un jeu d'enfant de créer ce qu'aurait pu donner une projection de la photo de Nadar au praxinoscope. Bien sûr, pour nous, aujourd'hui, c'est un film, « a movie », littéralement une succession séquencée d'images, « moving pictures », pour donner l'illusion du mouvement : [http://www.youtube.com/watch?v=lIjXDCokN2A].

Constatation banale, mais historique : le passage du tableau pictural, image unique, à la photographie qui permet une entrée immédiate dans la culture de la reproduction mécanographique, facilite la multiplication des clichés et, l'exemple rapide proposé sur des documents d'époque, montre combien cette multiplication des images, si elle implique une succession permet l'introduction de l'illusion de mouvement et donc la création d'une image mouvante.

Par extension, dans la problématique du feuillet comme une unité minimale d'une poésie plastique donnant accès au mouvement telle qu'elle s'est imposée progressivement à Mallarmé il y a la prise de conscience du travail de réflexion nécessaire sur les problèmes, maintenant nouveaux de *succession* et de conjointure. Comment créer la continuité de manière à ce que les feuillets s'articulent. En d'autres termes, Mallarmé s'inquiète de la question apparemment toute cinématographique du *montage*. Une question qu'il semble être le seul à se poser dans cette culture du livre imprimé qui, du point de vue du matériau, ne se pose que la question du brochage des feuillets. Ceci n'est pas une hypothèse critique spéculative

de ma part, cette dimension de l'innovation plastique de Mallarmé s'est explicitement imposée à moi, en étudiant le manuscrit de la correction des épreuves d'un *Coup de dés* tel que publié dans la revue *Cosmopolis* en mai 1897. À la découverte de la première version imprimée du *Coup de dés*, Mallarmé constate le ratage du lien entre les feuillets et insiste sur la nécessité du « raccord » spatial entre les lignes d'une page à l'autre, comme on peut le lire sur ce document d'archives :

> […] je retourne corrigée cette épreuve-ci également corrigée, pour montrer que certains des inconvénients signalés dans l'épreuve corrigée [publiée dans la revue *Cosmopolis*] ne se retrouvent pas ici et que, par contre, des manques de concordance entre les lignes d'une page à l'autre se trouvent ici […] 6-7 le raccord a lieu […] 20-21 il continue à n'avoir pas lieu […]. Qu'en conclure ? Sinon que [texte barré] certains de ces inconvénients se produisent très probablement au brochage ; et, simplement, faute d'un repérage entre les feuilles juxtaposées.

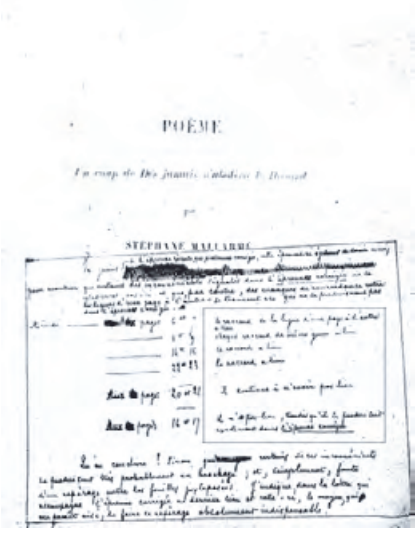



*Figure 5. Mallarmé, Corrections du* Coup de dés *dans* Cosmopolis.

C'est à ce passage historique de la peinture à la photographie, de la compacité organique du livre à la flexibilité combinatoire du feuillet que j'assigne la responsabilité d'une réflexion productive et soutenue sur la plastique poétique puisque désormais va se poser la question de la nature du matériau, de la combinaison successive des composantes et du mouvement de l'ensemble ainsi constitué.

***Denis Roche : le cadre ou la photo fixe***

Dans notre extrême contemporain, la poésie n'est devenue « inadmissible » pour Denis Roche qu'au moment où il s'est libéré du modèle de la peinture (« *ut pictura poesis* » « *anch'io son pittore !* ») pour s'avancer dans le monde du cliché Polaroïd ou 35 mm. L'« Avant-propos » de son premier recueil de poèmes *Forestière amazonide* (1962) est tout entier gouverné par une analogie picturale. En 1962, en toute conformité avec la tradition analogique entre peinture et écriture, Denis Roche écrit donc ceci :

> La poésie doit tout mettre en œuvre pour arriver à ses fins, aussi bien l'expérience intérieure du poète que la réalité environnante, aussi banale soit-elle. Elle rejoint en cela la peinture contemporaine. Cette technique a pour conséquence essentielle de prohiber toute correction, tout retour sur soi-même, un poème entrepris se comportant comme un tableau abstrait, un certain espace émotionnel à remplir, au-delà duquel seul le lecteur ou le spectateur continue la quête, l'écriture ayant une limite là où précisément l'imagination glisse encore sur son erre. (Denis Roche, « Avant-propos » *Forestière amazonide* [1962], in *La poésie est inadmissible*, Paris, Seuil, 1995).

En 1967 au moment même où Roche publie dans *Les Lettres Françaises*, où il était pigiste, son premier cliché photographique, « Giuseppe Ungaretti dans sa chambre de l'hôtel Pont-Royal », il publie trois poèmes dans le n° 31 de *Tel Quel* de l'automne 67 intitulés « La poésie est inadmissible ». Dans sa « Préface » à la collection photographique de Roche intitulée *Ellipse et Laps*, Hubert Damisch fixe la rencontre entre Roche et la photographie bien plus tardivement, en 1976, au moment de sa rédaction de *Louve basse*, mais cela semble bien peu vraisemblable puisqu'en 1975, à New York, Denis Roche travaillait déjà dans l'atelier de Denise Green, à la préparation assez professionnelle de ses clichés en photogrammes.

La lecture de « L'avant propos » de *Forestière Amazonide*, toutefois, laisse immédiatement présager que Roche ne pourra pas se satisfaire bien longtemps de l'homologie avec la peinture, qu'il retient encore ici, car, pour lui, toute poésie est mouvement rapide et rythme conçu comme multiplicité en série :

> Le rythme a d'abord été celui de mon écriture : il fallait un poème rapidement composé, et, de plus, allier à la densité des images une densité superposable des vers eux-mêmes. […] D'autre part, j'écris toujours par séries, séries de même inspiration et de même rythme. Car le rythme trouve sa principale justification dans la chronologie, et c'est pour moi un souci constant de ne jamais faire un poème isolé. De là sans doute aussi le fait que j'ai rarement écrit des poèmes de plus d'une quinzaine de vers, craignant d'en « étaler » la densité au détriment de la valeur émotionnelle des mots. Denis Roche, « Avant-propos », *Forestière amazonide* (1962), in *La poésie est inadmissible*, Paris, Seuil, 1995.

Seule la photographie lui permettra, avec sa capacité à multiplier l'unique, de développer cette rythmique poétique qui lui est propre. Ce même texte, encore, toutefois, signale ce qui est, pour Roche, la limite d'une esthétique poétique qui doit énormément de sa plastique à la photographie, mais reste pourtant prisonnière d'une contrainte imposée par la

peinture : ce que je définis comme le cadre. Dans ce texte les deux termes spécifiques, « tableau » et « cloisonnement », laissent présager le fétiche du contour qui va marquer le bord de la photo et du poème chez Roche :

> Un tableau récapitulatif de la culture des plantes médicinales en France, suivant la nature du terrain, et suivant les mois de l'année, a été le point de départ de ma recherche. Ainsi se sont réalisés des états d'opposition permanente entre des séries d'images ou des phrases de construction asymétrique. Il restait alors à animer les « collages » ainsi obtenus par un rythme nouveau, adapté à de nouvelles exigences, et capable de soutenir efficacement cette technique de cloisonnements. (Denis Roche, « Avant-propos » *Forestière amazonide* (1962), in *La poésie est inadmissible*, Paris, Seuil, 1995).

La scansion visuelle de Roche conserve fonctionnellement le « cadre » hérité du tableau peint et le transpose dans sa photographie et sa poésie puisque dans sa pratique contemporaine les deux sont inséparables. Dans l'une et l'autre, pour lui, il y a toujours, à ras bord, « cadrage » :

> C'est une exposition consacrée au cadrage […]. C'est une façon de matérialiser le hors-champ, de dire que le cadrage implique qu'il y ait quelque chose autour de la photographie et, pour moi, l'autour de la photographie, c'est la littérature […]. L'idée était de proposer au spectateur une correspondance entre le cadrage photographique, extérieur, physique, et le cadrage mental, celui de l'écriture. (Denis Roche, « La question que je pose », Lyon, Galerie Le Réverbère, 2001, [s.p]).

Puisque le « cadre » est le concept plastique qui caractérise la technique de Roche et donne à ses productions photographiques leurs propriétés en tant que forme, je prends deux séries distinctes à titre d'exemple de cette esthétique du « cadrage » : les « circonstances » et la « photolalie ».

Les « circonstances » constituent le récit hors champ de la prise photographique, son cadrage spatio-temporel et technique. Roche écrit :

> Je crois que l'art photographique consiste à mettre au jour, au bon moment, la montée des circonstances qui président à la prise de vue en même temps que les facteurs qui organiseront cette rencontre si mémorable du Temps et du Beau. Enfin, je crois que raconter les circonstances qui précèdent l'acte photographique lui-même est précisément le seul commentaire esthétique réel qu'on puisse apporter à l'image qui suivra.

La présentation de la photo numéro 6 dans *Ellipse et Laps* de 1991 nous donne un exemple de cet énoncé des circonstances :

> J'ai enclenché le retardateur et je suis retourné m'asseoir. C'est à ce moment-là que je me suis aperçu, en regardant l'appareil, qu'il penchait vers la droite et que la photo serait bancale. Ça a fait bip-bip-bip en clignotant et la photo s'est trouvée prise. Ensuite je suis allé redresser l'appareil avec une pochette d'allumettes que j'ai glissée dessous et j'ai fait une longue série en variant seulement nos attitudes. Mais tandis que j'opérais, je ne pouvais m'empêcher de penser que j'avais d'une certaine manière « réparé » une erreur en redressant l'appareil et que cet excès de correction se traduirait dans les photos d'une manière ou d'une autre qui, j'en étais sûr, me déplairait. En prenant les autres photos, je pensais à la première et je savais que c'était celle-là que je retiendrais plus tard. (Denis Roche, *Ellipse et Laps*. Paris, Maeght Éditeur,1991, 81).

On remarque dans cette énumération des *circonstances* entourant la prise de vue combien Roche place d'importance dans son travail photographique sur la mise en place des éléments destinés à déterminer l'apparence finale du cliché. Il ne laisse rien au hasard, les éléments compris dans le champ, l'angle, les éléments qui bordent le cliché font l'objet d'une minutieuse préparation et d'un choix qui, dans le hors champ des circonstances sera l'objet du récit. On retrouve là la préoccupation de la mise en tableau, d'apprêter le visible pour organiser cette prise de temps, comme le ferait une « nature morte » ou plus exactement, comme l'aurait dit Perec, un « still life / style leaf ». Grâce à la circonstance, la photo capture le temps et le fixe, mais le temps ne se donne pas, il est n'est pas seulement arrêté, il est apprêté par Roche photographe. Il est mis en pose, *posturé*.

Le dictionnaire donne du mot « Écholalie » la définition suivante : « Psychiatrie : Répétition automatique des paroles (ou chutes de phrases) de l'interlocuteur, observées dans certains états démentiels ou confusionnels ». Il n'est pas besoin de visiter une clinique psychiatrique spécialisée pour faire l'expérience de l'écholalie ; un long voyage en voiture avec un enfant sur le siège arrière nous donne une bonne idée de ce que c'est. C'est sur ce terme que Roche a construit son néologisme « photolalies ». On comprend donc qu'il s'agit de photos répétées, avec quelques variations et, à la limite, une planche-contact peut se placer dans cette catégorie. La série de photolalies peut inclure deux ou plusieurs photos et peut impliquer un délai temporaire très court ou très long entre les prises.

Le premier exemple choisi implique trois photos de la compagne de Roche prise dans le même paysage dans le village de *Pont-de-Monvert* en Lozère, en 1971, 1984 et 1995. Ces photos n'ont jamais été publiées ensemble sur la même page comme vous les voyez ici, c'est mon arrangement de façon à montrer la « répétition » avec variantes.

*Figure 6. Denis Roche,* Pont-de-Monvert*, 1971, 1984, 1995.*

Chaque photo a sa propre dimension, dans son propre cadre, mais la photolalie, arrangée, préparée, par Roche lui permet de capturer la dimension du temps, son passage et son rapport à la mort. Il s'agit du mur d'un cimetière. La distance qui existe entre les différents cadres établit le bord de chaque instance narrative. La clôture, le fini, sont absolument indispensables à la constitution de ce que Roche appelle son « style » établi par le rythme de la succession. Comme le constate Hubert Damisch dans sa préface à *Ellipse et Laps*, c'est la préservation du cadre qui, en construisant le balbutiement des images, leur bavardage, chacune dans son propre espace, instaure dans la photographie de Roche une dimension individuelle qui ne prend sa valeur que dans la répétition succession des unités discrète, chacune ayant sa « profondeur ». Comme dans le cas de sa poésie calibrée, le photo-cadrage est indispensable à la constitution du continuum de la narration. Cette inscription en continu est indépendante de la durée de latence entre les photolalies.

### *Jean-Marie Gleize : post-poésie et photo mobile*

La pratique kinétique de la post-poésie de Gleize apparait précisément au moment où l'inscription du sens dans un **cadre** apprêté tel que le pratique Roche est remplacée par l'institution d'un **plan** flou qui dans son isolement ne veut rien dire, mais s'inscrit dans la multiplication successive de ses avatars pour créer la signifiance.

Le terme post-poésie est une invention de Jean-Marie Gleize et son expérimentation se place dans la mouvance de l'extrême contemporain. Parmi ses références théoriques, Gleize cite Francis Ponge à qui il a emprunté le titre de sa revue *Nioques* et Denis Roche qui fut son éditeur au Seuil et avec qui il a partagé un intérêt pour l'image Polaroïd. Dans les années récentes Gleize a beaucoup réfléchi à la problématique de l'image et son activité photographique s'est accrue. Comme je l'interrogeais sur ce surcroît de production Polaroïd, constatant que maintenant il est possible d'acheter des clichés de Denis Roche sur Artnet, il a suggéré que cela pouvait effectivement constituer une activité d'avenir pour lui.

II y a neuf ans de différence entre Roche et Gleize, presque une génération et Gleize appartient à la première vague des *babyboomers* qui s'est retrouvée dans le mouvement estudiantin de mai 68. Ses références théoriques ne sont pas celles de Roche dont il est probablement pourtant le meilleur exégète. Gleize également appartient à une génération pour laquelle la culture de l'image constitue une présence bien plus affirmée et bien plus importante. Dans un article récent, en anglais, publié dans le numéro spécial de la *Yale French Studies* édité sous la direction de Jan Baetens et Ari Blatt, j'ai indiqué les différences que je voyais entre la pratique photographique de Roche et celle de Gleize pour ce qui concerne la mise en place photographique, la représentation de surface et le traitement de l'illusion de savoir tels qu'ils se laissent lire dans le cliché. Je n'y reviens pas ici, mais, comme il convient pour cette présentation sur la constitution de la forme comme installation et mouvement, je voudrais maintenant nettement tracer l'univers de différence qui existe entre Roche et Gleize en ce qui concerne la plasticité kinétique de la poésie.

Le « réelisme littéral » de la postpoésie de Gleize repose sur un silence herméneutique auto-imposé qui respecte le droit au discours propre des choses. Gleize accepte sa propre incapacité heuristique et, par principe, refuse de s'engager dans une sémiophilie interprétative. Il inaugure ainsi une écriture littéraliste qui fait de l'aporie herméneutique son principe constitutif. Lorsque Gleize écrit un arbre, il ne parle pas du stère de bois, ni du feu qui chante dans la cheminée de l'heureux foyer. La post-poésie de Gleize parle de l'arbre, des fougères, de l'eau dans une prose plate très prose qui ne dissimule pas sa cécité sémantique. Ses aperçus flous sont des notules intimes infimes sans investissement métaphysique ou conceptuel sur le moment saisi. Dans la prise, photographique ou poétique de Gleize, il n'y a pas arrêt sur l'image, le *cadre* n'existe pas. D'où absence de formulation herméneutique favorisant la lisibilité sémantique du monde. Il y a également pour Gleize une volonté de verrouillage du chemin d'accès à ses écrits par utilisation de formes néo-rhétoriques répertoriées et familières à l'art poétique. De ce fait les productions de Gleize glissent de plus en plus vers un mode d'écriture qui esquive la question du formalisme tel qu'il a été débattu depuis les temps structuralistes et tel qu'il reste encore à l'ordre du jour dans le sillage des travaux de certains poètes contemporains de l'Oulipo à Deguy dont l'algorithme poétique est contrôlé par des contraintes formelles explicables, qu'elles soient explicites ou non.

Parce que ces deux interdictions, qui contribuent à l'impression d'illisibilité du texte de Gleize, sont en fait constitutives de la post-poésie, je ne m'attarderai pas ici, où les signes me sont comptés, ni sur la question de l'inscription du sens, ni sur la question de l'absence dans le texte gleizien

de manifestations patentes du formalisme traditionnel. J'accepte de reconnaître que l'aspect anti-formel de l'écriture de Gleize prive ses écrits d'une porte d'accès qui avantagerait sa lisibilité ; que l'on pense, par exemple, à la facilité qu'il y a à discuter l'œuvre extrêmement complexe de Jacques Roubaud, par exemple, en l'abordant simplement du point de vue de la poétique du sonnet, ou du point de vue des contraintes métriques.

La disparition de la préoccupation formelle, dans l'écriture et les manifestations photographiques de Gleize, signale un déplacement primordial vers les préoccupations plastiques et doit donc, j'insiste, s'accompagner d'un nécessaire réapprentissage de la lecture afin d'établir de nouveaux principes d'une intelligibilité et d'une accessibilité nouvelles.

Pour ma démonstration de cette affirmation, je vais utiliser exclusivement le dernier texte de Jean-Marie Gleize *Film à Venir*, *Conversions*, paru aux éditions du Seuil au mois d'octobre dernier.

Dès son premier ouvrage critique *Poésie et figuration*, publié en 1983, Gleize a manifesté son intérêt pour la vitesse et le mouvement. Analyses de poètes météores ou bolides, pas de place ici pour Mallarmé et son sens de la durée, son travail en sur place. Pour notre enchantement et édification, citons quelques titres de chapitres de cet ouvrage de jeunesse : « Le sens est arrêté puis remis en marche », « La mise en mouvement », « L'accélération du mouvement », « L'espace tourne », « La poésie mise en orbite », « La peinture éclate et la couleur vient », etc. Il n'est donc pas étonnant en ce début d'un nouveau siècle de lire sur la 4e de couverture de *Film à venir* ceci : « Gleize poursuit depuis *Léman* [..] une enquête […] sur l'énigme de la filiation, de la transmission, de la « conversion », et du renversement des images ». Là encore si nous étions dans le champ anglais « film » se traduirait par « *movie* », « *moving picture* », c'est-à-dire « image en mouvement. » Et effectivement la narration est interrompue par le travail sur le traitement des images proposées tel que le prennent en compte les didascalies apparaissant en italiques dans le corps du texte et qui décrivent la réalisation d'une narration filmique discontinue possible, comme dans cet exemple : « Le paysage est filmé au ras de l'eau. Les parois défilent. C'est un couloir de rochers et de fougères. Le spectateur perçoit la vitesse et la violence de l'eau, malgré le ralenti ». Le livre lui-même toutefois ne constitue pas le film ; il n'en est pas le scénario. Le livre devient film ; la transformation se produit et, de livre, le texte devient texte de film. Dans le titre *Film à venir*, la séquence « à venir » s'efface dans le mouvement de transformation de chaque image qui « défile » puisqu'au cours du texte le film devient et nous sommes simplement pris dans le mouvement d'un film construit, au ralenti, comme un roman-photo. Ainsi la dernière phrase du livre proclame « je deviens » ; on peut la lire simplement comme

une confession testimoniale autofictionnelle, ou, ce que je préfère, comme un commentaire prenant en compte le fonctionnement discursif : le livre devient film. Car dans le cas de Gleize le devenir est bien perçu comme une transformation de l'objet matériel, une *conversion*, un processus de changement et ce contrairement à ce qui se passe chez Denis Roche pour qui il convient de s'arrêter sur chaque image : chez lui le « cadrage » fait butoir. Chez Gleize, chaque image est illusoire, floue, elle n'est qu'un « plan » appartenant à un ensemble et ce « plan » ne trouve de révélateur que dans le mouvement d'ensemble qui dans la succession, 30 plans par seconde, trouve sa réalisation momentanée dans le mouvement accumulatif et successif des images. Il n'y a pas de « plan fixe ». Là est la grande différence plastique avec Denis Roche. Parce que celui-ci ne peut concevoir l'image que dans son « cadrage », il arrange, il met en scène chaque image qui devient une tranche immobilisée, fossilisée du temps. C'est cet apprêt de la prise du Temps qui mobilise son attention poétique. Pour moi, c'est dans cette mesure que l'on peut reconnaître chez Roche la trace d'une poésie pure qui le rattache à Char et à Du Bouchet. Sur cette question, il est facile de l'opposer diamétralement à Gleize qui, lui, dans la succession de Ponge refuse le fixe, refuse la mise en scène :

> L'idée que le réel est obscur et que l'on avance dans une réalité incompréhensible (et tout à fait « intraitable ») est prise en charge par cette prose qui conserve et rend compte de cette part d'obscurité du réel. C'est là un précepte pongien auquel j'adhère : ne surtout pas arranger les choses » (Jean-Marie Gleize, *Vacarme*, 30, hiver 2005).

Comme Ponge, Gleize se situe dans l'« autrement », « encore », « de nouveau », « sur un autre plan », etc. Tout ici se passe dans la métamorphose continue : de l'« homme au crabe » ou de la « crevette à l'armoire », ceci sans épiphanie intermédiaire identifiable.

Là encore pour faire vite, tentative d'illustration du mouvement élémentaire gleizien de transformation du livre au film par installation digitale critique (un « cinéssai » comme il y a des « cinépoèmes » de Man Ray à Pierre Alferi). Du noir sur blanc de la page feuillet au blanc sur noir de l'écran. Battements de cœur inclus puisqu'ils accompagnent l'anamorphose de Gleize de *Circonstances* à *Film à venir*. Puis du « plan » qui, dans l'accumulation successive des feuillets animés, se fait film. Enfin, dernier épisode, dissolution des feuillets dans une illusion cinématique de somme [http://www.youtube.com/watch?v=8IrXrOg_FxY].

Avec la réalisation d'un film parallèle au livre par Éric Pellet qui nous a été présenté hier soir, et la production de l'ensemble de poésie plastique

*Sucre Noir*, il semble que la continuation du travail de Gleize sera de plus en plus orientée vers la forme-apparence avec un travail sur le texte comme matériau, son installation et sa mise en mouvement.

***Prophète Isou : l'avenir de la forme n'est ni dans la photo ni le cinéma, mais l'hypergraphie***

Il y a près de 50 ans, Ioan-Isidor Goldstein, plus connu sous le nom d'Isidore Isou, l'inventeur du Lettrisme, comme Frenhofer, le héros du *Chef-d'oeuvre inconnu* de Balzac, répondait déjà à la question que personne alors ne se posait vraiment : comment inventer une nouvelle forme pour la poésie. Sa familiarité avec les lettres et ce que l'on appellerait aujourd'hui le signifiant verbal dans son double aspect phonique et graphique, le conduit à donner, sans équivoque une réponse qui place la préoccupation plastique au cœur de l'avenir de la poésie :

> Aujourd'hui, la poésie, fatiguée de ses vieux schémas, invente de nouvelles formes. Le lettrisme en créant un nouveau matériau plastique qui ne peut pas se couler dans le vieux moule poétique, par tentatives et erreurs, va devoir s'inventer un nouvel espace. […] Comme le plasticien qui a à sa disposition une grande variété de matériaux, comme le compositeur de musique qui peut mobiliser tant d'instruments et de voix, la poésie va mobiliser un nouveau mélange matériel pour établir sa nouvelle composition. Après les mots, les lettres vont conduire à de nouvelles formes. » (Ioan-Isidor Goldstein [Isidore Isou], *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique,* Paris, Gallimard, 1947, 192).

Après 1947, son expérimentation plastique élémentaire à partir du graphisme formel de l'alphabet latin, et sa production d'objets qui sont tout à la fois, *gesamtkunstwerk*, composition textuelles, sonores et graphiques, le conduisent vers ce qu'il désigne comme *l'hypergraphisme* abandonnant tout graphisme social conventionnel. Cette innovation le mène tout naturellement vers l'expérimentation rendue possible par les nouvelles technologies à sa disposition, et le 20 avril 1951, il présente au festival de Cannes un long métrage controversé intitulé *Traité de bave et d'éternité*. Sorte de leçon de cinéma en acte.

Isou a disparu de la conscience critique collective pour plus de 50 ans jusqu'à la publication, en 2003 par l'éditeur Al Dante, de sa somme théorique *La novatique ou la créatique*, un ouvrage roboratif de 1139 pages, ainsi que la publication, en mars dernier, du facétieux et ludique texte d'Emmanuel Rabu *Tryphon Tournesol et Isidore Isou*, dans la collection Fiction & Cie du Seuil, celle-là même qui a publié *Film à venir* de Gleize et qui a été fondée par Denis Roche, qui, pourtant, dans un

article, maintenant ancien, proprement Tel Quelien, nous a dit, à la fin des années 60 que le Lettrisme avait échoué. Et certes, aux yeux de l'histoire littéraire, le Lettrisme a échoué. Alors que tout aurait dû les rapprocher, Isou a tenu des propos incompréhensibles sur l'entreprise sémiologique de Barthes. Il n'en demeure pas moins que bien des principes cinématographiques énoncés par Isou dans *Traité de bave et d'éternité* font maintenant partie de la vulgate du cinéma avant-gardiste, qu'il s'agisse du principe du « discrepant » que nous attachons à la cinématographie de Godard, en particulier dans *Le gai savoir*, *La chinoise* ou *Week-end*, ou des principes du « détournement » de « l'écran noir absolu », de « l'éclat de lumière », du « grattage de pellicule » que nous associons à la filmographie situationniste de Guy Debord ; toutes ces techniques se trouvent exploitées dans le « traité » cinématographique d'Isou de 1951.

Il y a un demi-siècle maintenant, Isou a poussé la poésie vers les arts plastiques, ce qui l'a mené vers la photo et le cinéma ; il a appelé cette exploration de l'expression la « technoesthétique » et, finalement à l'extrême pointe de l'expérimentation plastique il a rejeté photo et cinéma comme incapables de se révéler les voies royales de l'avancée plasticienne de la poésie. Dans un plagiat par anticipation, il a annoncé à ses contemporains que la photographie et le cinéma étaient inadmissibles ; « la photo est à détruire » et le cinéma n'existe pas, sauf dans sa propre corruption.

Il faut donc accepter que la recherche d'Isou pour de nouvelles formes susceptibles d'accommoder une poésie plasticienne qu'il nous annonce prophétiquement en 1947, cette recherche n'a pas trouvé d'aboutissement dans l'emprunt technique à la photographie et au cinéma. Là où Apollinaire « las de ce monde ancien » nous disait dans son discours de 1917 sur l' « esprit nouveau » que « désormais les poètes vont machiner l'avenir » comme on a machiné le monde, Isou répond que photographie et cinéma, du moins tels qu'il les connaît alors, sont eux aussi prisonniers de vieux moules et tout autant à la recherches de nouvelles formules que la poésie.

Ses conclusions me restent en mémoire quand je contemple, pour ne pas les citer les dernières tentatives du poético-digital, tel que le pratique, par exemple, sur mon continent, le poète électronique Alan Sondheim, le fondateur de Cybermind et Wryting et un visiteur habituel du centre d'études cybernétiques et cinématographiques de Paris-8.

Dans la recherche de nouvelles formes poétiques qui tiennent compte du *visual turn* et de l'emphase maintenant nécessaire sur l'économie plasticienne, il est possible de considérer que la simple transmédialisation vers la photo et le cinéma est une solution illusoire, un palliatif qui a déjà été tenté mais qui par le simple recours à des modes techniques de production

d'objet poétiques exogènes simplement consiste à importer dans le champ des études poétiques des interrogations d'un ordre différent mais qui en elles-mêmes ne constituent nullement une argumentation en faveur d'une poétique plasticienne contemporaine. Les propositions d'innovation plasticienne se posent en d'autres termes et ce sont les questions posées à la poésie qui doivent se formuler de façons différentes, mais dans l'ordre de la poésie.

Sans que la poésie devienne de la photographie ou du cinéma, il est possible d'absorber certaines propriétés esthétiques caractéristiques qui sont propres à ces médias et à leurs techniques de façon à changer la nature de la poésie et à lui donner les formes d'une communication plus communautaire, ou du moins plus accessible à un grand nombre en naturalisant son ostentation visuelle dans la conception d'une nouvelle énonciation parce qu'elle présente la réalité selon des modalités dont les arts et les techniques plastiques nous ont fait les contemporains. Ainsi, le grain, l'aspect surfacial, la massivité de la photo ou le caractère mobile ou séquentiel du cinéma, cut-ups, enchâssements, incrustations, etc. peuvent être transposés dans des pratiques discursives de façon à intégrer de nouvelles formes-apparence, de nouvelle matérialisations dans le discours poétique.

Ce qui m'amène à ma dernière partie, l'Allégorie. Je reconnais dans un passage de *Film à venir* de Gleize un exemple de cette pratique discursive plastique qui « fait comme si » le texte ignorait sa dépendance naturelle matérielle à l'égard de l'alphabet pour se métamorphoser en graphe, « hypergraphe » ou simple photo, instituant des masses distinctes dans un amalgame flou, puis les animant pour créer ainsi la séquence significative qui parvient à sa lisibilité sans le recours à une compréhension du verbal métamorphosé maintenant en espace matériel malléable, kinétique, dégagé de ses formes alphabétiques originelles pour s'inscrire dans une signification visuelle du mouvement, de la couleur et des forces physiques interprétables par chacun. Vidons, sans regret, le langage alphabétique ampoulé de la page 11 de *Film à venir* dans l'hypergraphe de la simple flaque noire de l'encre renversée afin de donner à ce *passage* une accessibilité plastique : [http://www.youtube.com/watch?v=In_dOEA1sN4&feature=channel_page].

**Allégorie**

*« Sonnet allégorique de lui-même… »*
Mallarmé, 1868.

Si l'on travaille en France dans le champ des études littéraires françaises marquées par la tradition rhétorique et néo-rhétorique, l'utilisation du terme « allégorie » est assez simple et il suffit de lire son *Gradus* préféré

pour retrouver plus ou moins ceci : « Allégorie : image littéraire dont le phore est appliqué au thème, non globalement comme dans la métaphore ou la comparaison figurative, mais élément par élément, ou du moins avec personnification. » Si l'on travaille aux États-Unis dans le champ des études littéraires, stylistiques, ou poétique, la vie est relativement simple. Trois ouvrages font autorité dans le domaine de l'allégorie. Celui d'Angus Fletcher, celui de Maureen Quilligan et celui de Paul De Man. On utilise le terme *allegory* pour désigner un mode d'écriture ou un genre littéraire marqué par le fait que le propos explicite du texte n'est pas le sujet du livre. L'*allegory* est donc par excellence le fait que l'on peut reconnaître la nature figurative exclusive d'un ouvrage et que dans certains cas il est légitime d'aborder un texte en posant par principe, comme le proclamait par exemple Riffaterre que le texte « parle de ça, mais dit ça. » Le « parler » et le « dire » couvrant des sujets amplement différents.

L'idée selon laquelle certains textes seraient intégralement construits selon un mode figuratif et d'autres seraient littéraux est difficile à réconcilier avec la théorie continentale qui tient que toute écriture appartient de fait au champ symbolique et qu'à l'intérieur de ce cadre — le langage ment — il peut y avoir des variations de degré, mais pas de nature. Dans le contexte culturel de l'allégorie anlo-saxonne on peut imaginer la difficulté d'expliquer la « syllepse »…

Pour Paul de Man, il y a là non pas un débat pour savoir qui a raison, mais simplement la reconnaissance d'un certain relativisme culturel dû à deux traditions philosophiques concurrentes. Pour simplifier, il y aurait d'un côté le nominalisme continental opposé directement au réalisme anglo-saxon. Puisque son travail critique s'établit contre la vague linguistico-métaphysique de la critique dite « continentale », il va de soi que pour lui, l'avantage est du côté de la tradition anglo-saxonne. Ainsi dans un essai publié en 1996, intitulé « The Epistemology of Metaphor » de Man écrit ceci :

> On considère généralement que la philosophie empirique anglaise, fondée en grande partie sur le bon sens, doit une grande partie de sa supériorité sur la métaphysique continentale marqué par ses excès, à sa capacité, comme le prouve son propre style simple et son manque d'emphase, de ne pas succomber, comme cela pourrait advenir, au pouvoir corrupteur de la rhétorique. » (Paul de Man « The Epistemology of Metaphor » (*Aesthetic Ideology*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1996).

L'utilisation du concept critique anglo-saxon d'*allegory* est donc particulièrement compliqué quand on est de formation littéraire française et que l'on fait cours à des étudiants qui connaissent leur Fletcher et leur

De Man sur le bout des doigts. Le concept demande donc une délicatesse d'utilisation lorsque l'on se pose la question de la figuration dans le domaine de l'écriture poétique plastique surtout lorsqu'elle revendique encore avec force et passion son objectivisme ou son littéralisme, c'est-à-dire semble nous interdire de le lire du point de vue de l'*allegory* comme un texte figuratif construit selon des principes plastiques.

Parce que je crois que la poésie est, aujourd'hui encore peut-être plus qu'il y a vingt-cinq ans, « un chantier sur lequel il faut continuer d'agir » (Gleize, *Poésie et figuration*, p. 308), je veux « questionner plus avant » cette bi-polarisation contradictoire et pour ce faire j'utilise, par souci de hâte stratégique, le concept opératoire anglo-saxon d'allégorie, parce ce concept critique qui impose sans conteste l'appartenance du texte au monde de la figuration, me permet ici d'éviter, à propos de tout texte poétique ces questions de véridiction du vécu rapporté, d'autofiction, de discours aléthique, etc. et m'autorise à faire des hypothèses sur la signifiance du texte tout en maintenant le questionnement au plan fonctionnel des conditions de production de la signifiance dans un univers où le support matériel peut se percevoir comme texte, photo ou film. En fait peu importe la nature exacte du medium, la stratégie de réalisation de la signifiance oblige le poète à mobiliser toutes les ressources plastiques à sa disposition, car, dans ce type de poésie contemporaine, la responsabilité du poète est de privilégier l'*accessibilité* du lecteur / spectateur à la signifiance de l'objet poétique. Nous ne sommes plus dans une problématique de représentation du vrai, mais de présentation et d'ostentation du propos poétique. Le discours produit est placé dans une économie politique de la consommation au même titre que tout autre commodité culturelle. Tout l'apparat poétique formel qui a caractérisé la poésie et l'a placée dans un état d'exception culturelle, perçu comme confidentialité bienvenue, est maintenant rejeté en faveur d'une ouverture médiatique qui mobilise le recours à toutes sortes de procédés qui participent à la vulgate médiatique de l'ostentation communicative qui fait notre quotidien.

Il faut montrer, bien montrer.

C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre l'entreprise poétique présente de deux poètes américains connus pour leur leadership dans le mouvement du L=A=N=G=U=A=G=E School poetry des années 80 et 90, Bob Perelman et Charles Bernstein.

Aujourd'hui où certains poètes de l'extrême contemporain français, Gleize, Daive, citent volontiers le poète américain Louis Zukofsky, le fondateur de la poésie objective, comme une référence théorique acceptée et révérée, il est bon de rappeler que Bernstein et Perelman sont généralement crédités comme les deux poètes responsables, à la fin du XX$^{e}$ siècle,

de la redécouverte de Zukovsky et de son actuel rayonnement intellectuel. Bob Perelman a publié en 1994 aux presses de l'université de Californie *The Trouble with Genius: Reading Pound, Joyce, Stein, and Zukovsky*, et Charles Bernstein en 2001 est l'éditeur scientifique du texte théorique le plus important de Zukovsky, *Prepositions +, The Collected Critical Essays.*

En plus tous deux, Bernstein et Perelman, maintenant professeurs au Centre d'Études poétiques de l'université de Pennsylvannie à Philadelphie partagent un discours commun que l'on pourrait définir comme l'économie politique des formes poétiques, un aspect important de la discussion sur la poésie et la question des formes poétiques aux Etats-Unis.

Paul de Man, dans l'essai le plus théorique de son ouvrage *Allegories of Reading*, intitulé « Semiology and Rhetoric » s'en prend directement à la vague linguistique, grammaticale qui, sous le nom de structuralisme, semble dominer les études littéraires et la poétique continentale dans les années 70 - 80. Évidemment, par rapport à la stratégie autonomiste des universités américaines, c'est une manière pour Yale de résister et d'affirmer sa différence par rapport à la grande déferlante qui, à cette époque là, dans la succession du *New Criticism* de Chicago, est en train de gagner les universités du Mid-West, Wisconsin, Michigan, Nebraska et, sur la côte est, Columbia avec Riffaterre et Harvard avec Jakobson. Pour de Man, dans une bi-polarité oppositionnelle assez simpliste, grammaire, linguistique ainsi que la poétique linguisticienne, sont les sous-produits de la métaphysique continentale et par conséquent les ennemis de la *figuration* discursive rhétorique qu'il baptise donc « litérature allégorique ». Pour lui la dichotomie radicale entre ces deux sphères qu'il veut étanches se conçoit comme suit :

> Dans les textes littéraires, il existe, indéniablement, des structures grammaticales, dans et au-delà de la phrase; leur description et catégorisation sont certes indispensables. Il n'en demeure pas moins qu'il faut s'interroger sur la nécessité et le bien fondé d'inclure les figures de rhétorique dans une telle taxinomie. Cette question de l'inclusion est au cœur des débats actuels de poétique contemporaine, peu importe l'approche choisie. Établir les critères d'une distinction claire entre l'épistémologie du logico-grammatical et celle de la rhétorique est un projet extrêmement compliqué. Je considère que la relation entre la grammaire et la logique, le passage de la grammaire vers la logique propositionnelle, ne constitue pas un problème théorique: aucune proposition logique ne peut exister sans l'existence d'un substrat grammatical cohérent, ou sans la présence d'un écart répertorié dans le cas des propositions extrêmement complexes. Par contre, sans entrer dans le détail de l'analyse, il faut reconnaître qu'aucune spéculation philosophique ou théorique n'a pu mettre en évidence une continuité

> entre grammaire et rhétorique. » (Paul de Man, *Allegories of Reading; Figural Language*, New Haven, Yale University Press, 1979, 8-9).

Empruntant ainsi son argument d'autorité — grammaire et logique propositionnelle ne font qu'un — à l'axiomatique logique de Wittgenstein pour contrer la vague critique continentale, de Man, dans son système binaire, désigne l'ennemi de l'écriture allégorique, telle qu'il l'entend, comme le texte grammatical.

***L'allégorie figurative de Perelman***

Il se trouve que dans la poésie de Bob Perelman, l'ennemi c'est aussi la poésie grammaticale. Pour lui, le travail contemporain sur la forme poétique se fait contre la grammaire et le sens (entendu non pas comme la sémantique mais bien plutôt comme la logique argumentative explicite). Ainsi, dans le poème intitulé, « Chaim Soutine » tiré du recueil *The Future of Memory* (1998) voici ce que Perelman écrit, par analogie à son propre travail, lorsqu'il décrit la « décomposition de la composition » qu'il reconnaît dans le travail formel du peintre (la traduction, qui est mienne, se donne pour littérale puisque ce qui me retient c'est le contenu de la proposition) :

> and they do the decomposing composition?
> The desire for heroic writing splits
>
> into appetite (glug glug!) and horror
> at the achieved sentence (keep waving!),
>
> while the eye (your mind or mine?)
> sticks the words like pigs,
>
> with syntax underneath to catch the
> flows of meaning. The taste
>
> of lost things is a tyrannical pleasure
> and is always in infinite supply.

[Le désir pour d'héroïques partitions écrites / Devenant appétit (slurp slurp !) et horreur / devant la phrase achevée (palmes !), / alors que l'œil (votre esprit ou le mien ?) / Arrange les mots en rangées de porcs, / disposées par la syntaxe sous-jacente / qui recueille les flots de sens.]

Chacun comprend ce que veut dire obliquement « la syntaxe sous-jacente qui recueille les flots de sens dispensés par les rangées de porcs ». Une fois désengagée de l'obligation de grammaire, de syntaxe, la poésie allégorique de Perelman peut donc se chercher des formes figuratives dispensées de l'obligation de sens puisque le sens est compris comme une responsabilité ancillaire abandonnée à la grammaire, à la syntaxe et à la langue,

domaines du déchet non-noble. Pour Perelman il n'est pas question non plus de s'en remettre à la photographie ou au cinéma tels quels puisque ces formes médiatiques de substitution, elles aussi, sont soumises à leur propre grammaire et tombent donc dans le domaine du sens à évacuer. Il n'est pas question ici, pour Perelman — ou Bernstein — de se débarrasser d'une tyrannie grammaticale verbale pour se faire l'esclave d'une tyrannie d'un autre type. Mais rien n'empêche, dans la recherche des formes — formes matérielles « shape » — de détourner certains aspects plastiques d'un autre média pour, comme je le suggérais plus haut à propos de l'*installation*, pour les naturaliser dans le domaine de l'écrit où ils vont prendre place dans la combinatoire esthétique pour créer, dans l'œil ou dans l'esprit du lecteur/spectateur un espace de signifiance innovant, unique et singulier. Pour la brièveté du propos et pour démontrer, sur textes, la spécificité de la technique, j'en prendrai deux exemples dans la ligne de mes considérations passées sur la photo et le film.

Dans le même recueil, *The Future of Memory*, un poème s'intitule « The Wounded Boundary », ce que, critique, je traduis par « Douloureuse schize » en résistant à peine à la prosthèse « douloureuse exquise »...

Dans une composition textuelle similaire à ce qu'on appellerait le « dédoublement » dans la photographie de Denis Roche, Perelman construit deux univers, parallèles ou opposés, utilisant la capacité de massification de la page. L'avantage, si l'on peut dire, du texte de Perelman, c'est que le détournement parodique du système poétique classique de la strophe, permet à Perelman d'introduire une dimension narrative dramatique affirmée et donc une signification plus orientée que ce que permet la photo. Ainsi, dans le poème on va de la strophe héroïque et noble du huitain — la très précieuse *Spenserian stanza* en anglais — à l'humble tercet de la villanelle rustique. Dans le poème, la chute en langue familière de la dernière strophe, dont l'importance est soulignée par un artifice plastique propre à l'écrit, les italiques, nous laisse à penser que la schize

*Figure 7. Denis Roche, « 8 mai 1996 »,* Les Preuves du temps*, Fotohof Gallery, 2001, 161*

douloureuse n'est pas si importante que cela : « You woke me for that ? » [Et tu m'as réveillé pour ça ?]. La photo, tout en simultanéité**,** ne permet pas ce développement narratif linéaire que pourrait instituer le cinéma.

Sans entrer ici dans l'analyse thématique détaillée de *The Future of Memory* puisqu'il s'agit ici de réfléchir exclusivement sur les questions de forme et d'informe, il suffit simplement de noter que la notion de « mémoire » et son rapport à l'appréhension de la réalité tient une place centrale dans les poèmes qui composent l'ouvrage. Il ne faut donc pas s'étonner que l'un des textes les plus longs soit une corrosion d'un film politique américain classique de John Frankheimer sorti en 1962 intitulé *The Manchurian Candidate*. On connait l'histoire : pendant la guerre de Corée une patrouille américaine de 11 hommes est kidnappée par l'armée chinoise ; les hommes sont conduits dans une base secrète de Manchourie où ils subissent un lavage de cerveau quotidien qui altère leur mémoire et crée des conditions de conditionnement hypnotique. Neuf hommes survivent et sont reconduits vers les lignes américaines par les Chinois qui ont effacé tout souvenir de leur captivité et, sous hypnose, ont construit à la place le souvenir collectif de faits d'armes extraordinaires. Comme prévu lorsque les neuf hommes sont réunis avec le reste du corps expéditionnaire américain, ils vont raconter les faits d'armes héroïques du sergent Raymond Shaw. Sur la proposition de son capitaine, Bennett Marco, Frank Sinatra, le sergent va recevoir un « purple heart » la distinction militaire la plus élevée de l'armée américaine. Le sergent Shaw n'est pas n'importe qui, c'est le beau-fils d'un sénateur conservateur qui est candidat à la vice-présidence des États-Unis et le fait d'avoir un beau-fils héros militaire ne peut qu'aider son élection. En fait le sénateur est un imbécile et c'est un pion des services secrets chinois et soviétiques qui espèrent qu'avec son élection et la mort du président ils prendront secrétement le pouvoir aux États-Unis. C'est le sergent-héros qui est chargé, le moment venu d'assassiner le président pour

THE WOUNDED BOUNDARY

I suck
the twin
breasts of
identity for
as long
as I
have memory
of myself.

There, where
I was
not, and
now here,
the future
masquerades as
present desire
filled full.

It really
is a
bit funny
the way
things are
and then
are not.
It sucks,

but only
to empty
the forms
I need
to fill
to know
the pleasure
I felt.

The mirror
is black
at lights
out. Thought
can't back
out.

*You*
*woke me*
*for that?*

*Figure 8. Bob Perelman,* The Future of Memory*, New York, Roof Books, 1998, 84-85*

faire accéder son beau-père à la Présidence. Hélas, le capitaine qui, heureusement pour la sécurité des États-Unis, était un peu endormi pendant les séances de lavage de cerveau — il baille beaucoup — ce capitaine retrouve la mémoire du véritable événement et arrive à convaincre le sergent-héros que sa mémoire est fautive et, à la fin, le plan démoniaque des services du Komintern est déjoué et les États-Unis sont sauvés.

La combinaison d'histoire, de politique, de mémoire sert de canevas de base à la flânerie poétique de Perelman dans « The Manchurian Candidate : A Remake ». De plus, un aspect intellectuel du film est que le capitaine Benett Marco est un intellectuel. Pendant tout le film il lit, il est entouré de livres, et on peut penser que c'est cette familiarité avec le livre qui fait qu'il est le seul à se rendre compte qu'il y a supercherie, qu'il est le seul à comprendre la sophistication intellectuelle de l'ennemi Chinois, lui aussi grand lecteur et grand manipulateur de livres. Cette vieille culture chinoise a donné au monde le conte du papillon de Tchouang-Tseu, le philosophe qui ne se souvient plus s'il est le papillon qui rêve qu'il est Tchouang-Tseu, ou si c'est bien lui Tchouang-Tseu qui rêve qu'il est le papillon qui rêve qu'il est Tchouang-Tseu.

Si, dans les temps précieux de Proust le thé et les petites madeleines de 5 heures permettaient de déclencher le flot de la mémoire, aujourd'hui, par une belle après-midi tendre et oisive, pourquoi ne pas mettre dans le lecteur de DVD un vieux classique familier et laisser vagabonder l'imagination mémorielle. Si je faisais cette présentation en anglais pour un public américain, j'aurais sûrement choisi un texte et un film en français pour montrer la similitude des directions de recherche ; ainsi, probablement *Vivre sa vie, une novellisation en vers du film de Godard*, par Jan Baetens (Bruxelles, Impressions Nouvelles, 2005), mais comme nous sommes en France, toujours soucieux d'établir des passerelles transatlantiques, je prends pour exemple, donc ce film de Frankenheimer et son remake poétique par Perelman.

Les plans du film *The Manchurian Candidate* deviennent pour Perelman les lieux-dits du souvenir et servent d'articulation plastique à la constitution d'une mémoire parallèle qui est tout en récupération-distorsion du film par adaptation esthétique.

Pour illustrer le propos, cette fois encore, j'ai choisi deux plans du film et du poème.

Dans le plan 11 du film selon le découpage effectué par Perelman, le spectateur est confronté à la reconstitution d'une scène de séduction adolescente ; dans le film c'est un souvenir dans le souvenir, une scène en flash-back : le sergent Shaw se souvient de cet après-midi d'été où il a rencontré l'amour de sa vie ; entendez, il se souvient du temps où il ne

vivait pas dans l'illusion et où les choses et les gens étaient vrais. Dans le texte poétique, Perelman écrit à propos de la **situation** de son propre temps du souvenir :

> 11th shot
> in her bra, outside. Summer.
> Some are others.
> Not her.
> Friendly. Filmy.

[11e plan. En soutien-gorge, extérieur. Eté / Certains ne sont pas eux-mêmes. / Pas elle. / Amicale. / Cinématographique.]

Dans l'espace plastique du discours, le résiduel, c'est le mot « filmy », « cinématographique ». Ce qui est dans le film n'a pas besoin d'être défini comme « filmy »; c'est dans le souvenir reconstitué par le discours mémoriel du poème que la présence estivale féminine dont Perelman se souvient peut être décrite comme ayant pu appartenir au monde du cinéma. Allégoriquement, elle pourrait être celle qu'il voit dans le plan 11 du film et qui lui rappelle l'événement.

*Figure 9*. The Manchurian Candidate.

J'ai choisi la seconde scène pour sa complexité. C'est le plan 17. C'est une scène d'endoctrinement des soldats américains en Manchourie. Là où ils imaginent participer à un club de jardinage de seniors dans le New Jersey, il s'agit en fait d'une séance à laquelle participent tous les cadres du Komintern, chinois, soviétiques, coréens, mandchous, impliqués dans l'opération de lavage de cerveau de la patrouille américaine. John Frankheimer s'amuse à jouer sur la réalité pour le spectateur en voilant / dévoilant l'illusion. Les participants américains sont soumis à un jeu très sérieux de vérité dont l'enjeu est la vie ou la mort de chacun d'entre eux puisqu'il s'agit de savoir s'ils seront capables de mener la mission d'assas-

sinat qui est ultimement la leur. Une des questions posée au sergent Shaw dans le film est « Lequel de vos camarades aimez-vous le plus ? ». Pour tester ses émotions, celui qu'il va choisir sera celui qu'il devra tuer. Dans la version détournée-corrodée du poème la question « de vie ou de mort » porte sur le type de poésie préférée :

> PANDA – International justice! I think we might as well change the subject, don't you?
> KOALA – Fine. Which do you hate more, symbolic poetry, or poetry that's all language?
> PANDA – Easy: poetry that's symbolic.
> KOALA – But what about poetry that's all language?
> PANDA – Poetry that's all language makes me cry when I am asleep and can't hear the tears hitting the pillow. I mean the page.

[KOALA – Qu'est-ce que vous détestez le plus, la poésie symbolique figurative ou la poésie qui n'est que logos?

PANDA – Facile, la poésie symbolique figurative.

KOALA – Une opinion toutefois sur la poésie du logos?

PANDA – La poésie du logos me fait pleurer quand je dors et je ne peux pas entendre les larmes qui tombent sur l'oreiller... je veux dire la page.]

Il faut d'abord noter que dans l'univers discursif du poème caractérisé par le démarquage par emprunt, le lecteur peut être gêné du fait que, dans le film originel, deux soldats vont perdre la vie à ce petit jeu, alors que le poème « trivialise » le jeu de la vie et de la mort en posant une question qui peut ne pas paraître très centrale sur la préférence entre deux types de poésie. Le lecteur familier avec les écrits de Perelman peut y voir la dérision habituelle de l'auteur qui utilise à plein la capacité de toute transposition à devenir le pastiche du matériel de départ. Plus important, pour moi, est de retenir l'opposition que pose Perelman entre « symbolic poetry » [la poésie symbolique figurative] et « poetry that's all language » [la poésie du logos]. Il s'agit là de ces termes qui ont cours dans de multiples *blogs* et listes de diffusion qui aux États-Unis sont utilisés pour entretenir une rumeur poétique assez bruissante et active, mais on peut reconnaître un conflit ouvert entre les symbolistes et les réalistes, même si dans ces deux groupes il existe des sous-courants plus contrastés. Dans le cas présent, Zukofsky, que Perelman a servi à mieux faire connaître, dans les années avant guerre, avait fondé le mouvement de poésie « objectiviste » marqué par son interventionisme social, politique et économique sur les événements de la vie quotidienne. Cette dimension « engagée » est parfaitement présente dans la poésie de Perelman, et comme Frankheimer est connu

comme un metteur en scène de l'école réaliste, il n'est pas étonnant que le modèle formel de restitution de la mémoire et d'interrogation sur l'illusion des lieux de mémoire soit le film *The Manchurian Candidate* qui, au départ, possède des caractéristiques idéologiques et formelles qui facilitent la migration de l'original à sa version détournée. Comme dirait Guy Debord dans *La Société du Spectacle* (209) le détournement valide l'argument plagié.

Le caractère nécessairement engagé de cette poésie « réaliste et langagière » a conduit Perelman, en 1996, à réfléchir sur ce que pourraient être les conditions formelles d'une poésie qui serait non seulement proche du réel, mais également plus *accessible* à un public qui vit la vie quotidienne banale mais pour qui la poésie est exclue du quotidien. En 1996 Perelman publie donc *The Marginalization of poetry. Language, Writing, and Literary History,* à Princeton University Press. Dans sa recherche pour de nouvelles formes qui retourneraient la poésie à une activité de masse, Perelman introduit en particulier cette « invention formelle » de Ron Silliman la « New sentence », la nouvelle phrase, ni prose ni vers, parataxique, écrite dans une langue courante fortement antigrammaticale:

> Il me faut maintenant parler de « la nouvelle phrase », un terme qui est à la fois descriptif d'une manière d'écrire et, parfois aussi, un signe de militantisme politico-littéraire.
>
> La théorie qui soutient ce terme se propose de politiser la littérature, mais le terme lui-même se présente comme le pur produit d'une stratégie de marketing : […]. Cette double nature, toutefois, n'implique pas nécessairement le fait que le produit est défectif. La nouvelle phrase est à la fois le symptôme d'un nouvel âge et un artifice formel fortement déterminé par des considérations ayant trait à l'histoire littéraire. Le néologisme signale une tentative pour rapprocher la littérature de la vie quotidienne qui est certainement dominée par la loi du marché ; ainsi, en proclamant que le vers et la ligne de prose ont la même valeur, l'introduction de la nouvelle phrase constitue un acte fondateur d'un type d'écriture qui n'a jamais existé « ni en prose ni en poésie ». (Bob Perelman, *The Marginalization of poetry. Language, Writing, and Literary History,* Princeton, Princeton University Press, 1996, 61).

On le voit, cet aspect de la recherche pour de nouvelles formes est très similaire, toute proportion gardée, à une ligne équivalente dans le milieu de l'extrême poésie française. *Altitude Zéro*, de Gleize, par exemple. J'y vois cependant une différence fondamentale dans l'énoncé des raisons qui président à la définition d'une forme de formulation poétique qui serait l'anti-forme de ce qui a été historiquement la poésie pour le socius culturel

français. Le travail expérimental sur la forme, en France, reste et demeure un travail dans la tradition esthétique, dans la ligne de l'histoire littéraire. Certes, il ya chez Gleize, de *Circonstances* à *Film à Venir*, l'expression de considérations qu'on peut qualifier de « politiques », mai 68, les occupations d'usine, les martyrs étudiants et immigrés, etc., mais Gleize n'écrit pas de poème directement pour condamner la politique de Sarkozy vis-à-vis du CNRS, la politique de Hortefeux vis-à-vis des immigrés, la politique de Dati vis-à-vis de la justice, la participation de la France à la guerre du Tchad, d'Afghanistan, etc. Cette dimension de l'interventionisme politique au quotidien est une dimension de la poétique expérimentale réaliste aux États-Unis. Elle sert de justification (ou d'alibi) à la mise en place d'une forme qui faciliterait l'accessibilité du discours poétique à un grand nombre et permettrait ainsi la constitution d'un discours communautaire politiquement marqué à gauche. La justification de la recherche de nouvelles formes n'a pas d'autre origine dans le discours de l'extrême poétique aux États-Unis que l'établissement de cette écriture *agit-prop* commune ; il n'y a pas d'argument en faveur d'un travail esthétique. La poétique contemporaine des États-Unis est hantée par le « I like Ike » qui est avant tout un slogan de la vie politique à la petite semaine, puisqu'il s'agit d'un slogan électoraliste, de même que le plus récent « Yes, we *Ameri*Can ! »

***Bernstein et la poésie de l'allégorie politique***

C'est cette relation idéologique sur la nécessité fonctionnelle entre la mise en forme et l'accessibilité du public qui aujourd'hui marque la réflexion poétique la plus suivie et la poésie la plus en vue, celle qui se discute de New York à San Francisco, en particulier celle de celui qui est considéré comme le chef de file de la poésie *Objectiviste* contemporaine, Charles Bernstein.

Charles Bernstein est né à New York City en 1950. Dans les années 70 il devient professeur à SUNY Buffalo et avec Robert Creeley, Susan Howe, etc. il fonde le Poetics Center. Il est aussi le fondateur avec Bruce Andrews de la revue *L=A=N=G=U=A=G=E*. et, par extension, du groupe de poésie *L=A=N=G=U=A=G=E School.* Dans les années 90 comme David Gray Chair of Poetics, il établit le centre de poésie vivante sur le web U(université)BU(Buffalo) (http://www.ubu.com) l'*Electronic Poetry Center* et la liste de diffusion *Poetics List Editorial Board*. Depuis 2003 il est Donald T. Regan Professor of English à l'Université de Pennsylvanie à Philadelphie où il a établi le site d'archives electroniques sonores et visuelles Pennsound [http://writing.upenn.edu/pennsound].

Si dans *The Future of Memory*, Perelman nous offre une figuration langagière de réalité politique, idéologique, économique et sociale, la figuration du réel encore plus évidente pour la poésie contemporaine de Bernstein. Dans son dernier recueil publié par les presses universitaires de Chicago en 2006, *Girly Man*, on trouve des « nouvelles phrases » du type « War is us » (154), « La guerre. C'est nous », « La terreur ca vient pas seulement de là-bas, nous avons aussi nos produits du terroir, ils s'appellent Ku-Klux-Klan, Timothy McVeigh, Lieutenant Calley, ou D[r] Folamour. » (30) « Les mensonges du Président tuent nos GIs — Quelle constance dans son échelle de valeurs ! » (174) « Les mariages gay et lesbiens sont annulés ! — Qui a besoin de l'intervention de l'état pour sanctifier nos amours ? » (173), etc. Comme le montre cette photo « officielle » — c'est celle qui orne son site web personnel, Bernstein cultive le style « urbain », avec un graphisme lettriste derrière lui de type tag et un côté clichéique qui participe de la mystique « la ville, la nuit » :

*Figure 10. Charles Bernstein*

Dans cette discussion sur le travail d'élaboration de la forme, pour moi, aujourd'hui, limité à la forme poétique, deux textes de Bernstein retiennent mon attention. Écrits à 23 ans de distance, *Islets/Irritations* qui représente la période forte de la L=A=N=G=U=A=G=E School et *Girly Man* qui est le dernier volume publié par Bernstein. Ce n'est pas ici, une fois encore, le lieu de faire une analyse fondée sur la lecture rapprochée des

deux textes, mais de nombreuses caractéristiques poétiques les séparent. Pour aller à l'essentiel, disons que les deux couvertures en sont l'illustration. Celle de *Islets/Irritation* est une abstraction, un travail formel sur le parallélisme et le contraste, défini en plus comme un collage, le principe de composition renvoie à une esthétique historiquement familière héritée des avants-gardes anciennes Dada / Surréalisme. Comme le demandait l'esthétique Projectioniste de l'époque, la forme externe est l'extension de son intériorité. La couverture et le titre sont révélateurs de ce que l'on trouve quand on ouvre le livre : les textes trouvés ici sont insulaires, les phrases décontextualisées sont obscures, opaques, ciselantes et incisives. Elles frustrent et irritent. *Islets/Irritations* est une forme-sens finie, enfermée, résistante et tout entière tournée vers l'expression d'un langage de la réalité enveloppé sur lui-même et construit dans une économie autarcique de l'expression.

*Figure 11. Charles Bernstein,* Islets/Irritations

Dans *Islets/Irritations*, le lecteur rame.

Le titre *Girly Man* renvoie à la grande connaissance du discours qui est « out there », qui nous entoure et auquel nous participons, du moins nous, les membres du *socius* défini comme le quotidien des États-Unis. Bernstein est l'un de nous. Plus de « splendid isolation » dans un îlot où se parle un langage autochtone pratiqué par une tribu élitiste isolée et reculée. Le dessin qui sert de couverture illustre l'ambiguïté même du titre puisqu'il représente une sorte d'intellectuel (les lunettes) monstrueux, du genre « savant fou » inspectant anatomiquement une pauvre jeune fille blonde donc désirable qu'il tient dans le creux de sa main.

*Figure 12. Charles Bernstein,* Girly Man

La relation de pouvoir semble révéler quelque satisfaction perverse et donner au sens de « Girly » dans le titre la valeur culturelle que le mot possède et que le graphisme renforce puisqu'il prend place dans un paradigme parfaitement clichéique des bandes dessinées (« comic books ») ou les « pulp fiction » comme on les trouve dans les exemples que

vous avez sous les yeux ; la graphie la plus directement détournée par l'illustration de la couverture est bien évidemment le modèle emprunté à King Kong et la couverture semble être un photo-montage tiré d'une des multiples illustrations du film sauf que le visage de King Kong a été remplacé par celui d'un intellectuel « nerd » ce qui change le cliché de « Beauty and the Beast » en « Beauty and the brain » [« la belle et la bête » devient « la belle et la tête »], certainement tout autant un cliché du cinéma populaire, ou de la chronique « people » comme par exemple les amours monstrueuses de Marilyn Monroe et Arthur Miller. En fait, une enquête plus poussée montre que l'illustration de la couverture est un fragment (toujours la culture du reste) d'une peinture *mixed media* de Susan Bee intitulé… ça ne s'invente pas… « Les fleurs du mal » en français dans le texte. La corruption intellectuelle de cet artefact continue à brouiller les pistes puisqu'il pourrait appartenir à ce type de collage populaire basé sur la représentation du désir lascif, ce que l'on appelait dans les années 50 le « Girly Magazine », ce qui, avec la révolution sexuelle, est devenu dans une époque plus récente *Penthouse*, *Play Boy*, etc. aussi bien que les jeux vidéos si populaires aujourd'hui, destinés à un public M, « Mature ». Tout laisse à penser que « Girly Man » est un recueil qui fonctionne selon les lois du marché et joue sur la capacité d'attraction d'un érotisme *light***.** La couverture joue donc sur le détournement de formes commerciales établies pour attirer un vaste lectorat, ce que ne dément pas l'identité de l'éditeur, Princeton University Press, un éditeur, certes, universitaire mais qui fait directement concurrence à ce que l'on appelle aux États-Unis les « trade publishers », c'est-à-dire les maisons d'éditions commerciales de Madison Avenue. On est loin de la maison d'édition confidentielle de « Roof Books » d'*Islets/Irritations,* une officine perdue dans le faubourg New Yorkais de Brooklyn. La couverture et le titre, dans leur aspect formel, conspirent tous deux, semble-t-il, à créer une séduction bon marché qui capture une clientèle familière avec la décoration mercantile, l'art populaire, l'art de la rue fait de sexe racoleur, de couleurs criardes, de slogans faciles, etc. On pourrait donc se croire revenu dans une problématique esthétique valorisant le mineur, ce que nous connaissons, nous dans notre histoire littéraire, comme la profession de foi de Rimbaud dans l' « Alchimie du verbe » lorsqu'il écrit :

> J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs. (Rimbaud, « Alchimie du verbe », *Une saison en enfer*, Paris, Robert Laffont, 1980, 97).

Erreur fondamentale.

L'histoire littéraire étasunienne n'est pas la tradition esthétique française, même si le titre originel de l'illustration de la couverture de *Girly Man* est « Les Fleurs du mal ». Tout ce détournement formel de pacotille populaire fait partie d'une stratégie *ostentatoire d'accessibilité*. C'est un miroir aux alouettes destiné à attirer le chaland. Bernstein ici manifeste tout autant de brutalité commerciale que Boucicaut avec son *Bon Marché* ou Octave Mouret avec son *Au Bonheur des Dames*. *Girly Man* est un discours politique. Le terme est au cœur d'un combat épique entre la gauche libérale du parti démocratique et la frange réactionnaire du parti Républicain.

*Girly man*, volume de poésie ou pamphlet de basse politique politicienne ?

Le terme, « Girly Man, » n'a rien à voir avec une quelconque satisfaction érotique perverse, mais il a tout à voir avec le politiquement correct de l'insulte sexualisée. Le « Girly man, » c'est le politicien qui n'en a pas, qui est moins qu'un homme, une femmelette, une hommelette, à la limite, un homo. Un « Girly man, » c'est un politicien qui n'a pas assez de courage pour aller se friter avec les ennemis de la démocratie. Un « Girly man, » c'est un politicien pleurnichard qui n'ose pas se colleter avec les immigrants qui viennent jusque dans nos bras voler not' boulot et nos compagnes. Voilà ce dont Bernstein veut parler « made in USA ». Le terme a été inventé par Arnold Schwarzenegger, alors simplement M$^{r}$ Muscle, lors de l'élection présidentielle de 1988 pour soutenir la candidature du candidat Républicain, George Herbert Bush, contre le Démocrate Dukakis et souligner la faiblesse de ce dernier, son indécision, son intellectualisme chétif d'homme de la côte Nord Est.

*Girly Man* de Bernstein est une réponse poétique de gauche au culturisme macho de droite.

Dans cette lutte politique toute forme de récupération poétique est utilisable. On retrouve donc dans *Girly Man* cette esthétique du reste, de la chute au service de la cause, un peu comme ce qui fait l'intérêt des photo-montages Dada anti-nazisme de John Heartfield, ou la récupération de disjonction situationniste de Guy Debord dans sa lutte contre la société bourgeoise.

Pour rester dans la ligne des mécanismes étudiés précédemment dans cette présentation, parmi les poèmes de *Girly Man* on trouve des formes dérivées déjà considérées, empruntées au spatialisme Dada, à la photo, au cinéma comme cette démarcation du film d'horreur avec Freddy Krueger dans *Nighmare on Elm Street*, ou un travail sur les plans cinématographiques « frames », etc.

Mais s'il y a bien emprunt explicite à une mécanographie formelle et aux technologies contemporaines parfaitement maîtrisées, il y a aussi de sa part un refus absolu de voir l'avenir de la forme poétique dans un transfert à la technologie : le poète ne doit pas se faire photographe, cinéaste ou vidéaste. C'est ce qu'il explique dans une de ses vidéo-interviews récentes. Bernstein refuse d'en passer à une techno-esthétique poétique, le travail doit rester verbal et cette résistance a toujours gouverné sa réflexion sur la forme et ce depuis son ouvrage publié en 1990 *The Politics of Poetic Form* dans lequel il a formulé les conditions du changement de sa propre appréhension de la question de la forme poétique et a commencé à réfléchir sur la forme dans son rapport à l'obscurcissement linguistique progressif et donc à sa marginalisation par rapport à un public potentiel :

> La poésie n'est pas une forme de culture de masse ; tout type de poésie, qu'il s'agisse de celle écrite par ceux qui veulent s'adresser à un large public à celle produite pour un petit cercle confidentiel, ne représente qu'un secteur faible de l'activité culturelle comparé aux succès cinématographiques de l'été, au public des *reality shows* ou de la musique pop. Les questions d'accessibilité, de populisme, d'élitisme constituent d'importantes questions à propos desquelles de nombreux poètes prennent des positions fortement engagées.

Également, contrairement à l'extrémisme gauchiste de Ron Silliman, l'inventeur de la « New sentence », Bernstein dans son travail sur la forme de ce qu'il appelle le « Wreading », le « lire-écrire » ne croit pas que la révolution dans l'ordre de la grammaire, de la syntaxe etc., conduira à un changement de société ; de ce point de vue, sur les questions de forme, il se situe en retrait par rapport aux positions d'un Lettrisme débridé ou d'un Situationnisme convaincu que le changement ne peut venir que d'une disjonction des codes.

La solution allégorique contemporaine de Bernstein, controversée par un extrême contemporain plus a-grammatical, est de ne plus poursuivre la recherche en direction d'une langue plus elliptique, d'un discours énigmatique et d'en rester à une prose plate, neutre, de surface, rétinienne pourrait-on dire qui ne met pas en danger les conditions optimales de communication et donc favorise l'accessibilité et l'ostentation transparente du réel. Un exemple de ce type de texte dans *Girly Man* pourrait être le poème « Thank you for saying Thank you » — [Merci d'avoir dit merci], un poème qui met en scène une situation d'échange dialogique, une simple interaction de vous à moi.

> [Ceci est un poème / complètement accessible. / Il n'y a rien / dans ce poème /qui soit / d'aucune / manière difficile / à comprendre. /

> Tous les mots / sont simples et / directs. / Il n'y a pas de nouveaux / concepts, pas / de théorie, pas / d'idées destinées à / vous perdre. / […] ]

Seule une écriture blanche, réduite au degré zéro de ses effets, construite dans le clichéique de notre société post-visuelle, serait ainsi capable de véhiculer ce qui compte : la vérité de l'ordre politique. L'illusion allégorique restitue le poète dans son ordre ancien d'agent verbal de ce qui est toi, de ce qui nous fait nous. Et la définition de la forme poétique est simplement l'ordre optimal de notre discours collectif.

À tout prendre, on peut se demander toutefois si cet optimisme qui impose à la poésie non pas de représenter, mais de *présenter***,** non pas de reproduire mais de *transmettre* et de faire croire à la possibilité d'une présence à soi du monde, à une symbolique unidimentionnelle du *tel quel* n'est pas l'ultime illusion d'une rhétorique dont on ne peut pas sortir et qui maintient le pouvoir de contrôle du Maître caché de la parole.

Dans le poème qui clôt *Girly Man*, Bernstein s'en prend au discours orienté de l'ennemi politique ; il en désigne l'arme absolue : « rhetorical crap » — la « camelote rhétorique ». Face à elle le « Girly man » doit continuer son impassible manège d'homme considéré sans courage, son allégorique danse d'hommelette. Conseil d'un père à son fils, puisque le poème est dédié à Félix, le fils adolescent de Bernstein. Propos mâle, propos crâne. Face au danger du discours débauché, résistons à la provoc, restons assurés dans notre singularité, c'est elle qui nous fait appartenir au reste de l'humanité, comme — tiens tiens revoilà Dante — comme la page dans son livre.

Bernstein, pourtant, se réserve le droit de changer les feuillets, de se maintenir dans l'état d'exception, de modifier la forme, de contrôler ce qui, en situation, détermine l'ordre optimal de la prose plate, ce qui, pragmatiquement, constitue le degré zéro de ce discours. Le retour du refrain dit : « *So be a girly man / and sing this gurly song / Sissies and proud / That we would never lie our way to war* ». Dans ma traduction, j'ai proposé, pour traduction de « *sissies* » le mot « sœurette » qui est la formation étymologique originelle « *sister* » du mot anglais. Mais dans le parler courant de l'anglais des États-Unis, le mot peut s'entendre dans son sens commun qui serait la pire insulte pour dénoncer le caractère homosexuel de quelqu'un. Un mot à ne pas placer dans tous les discours, un mot à ne pas dire devant tout public. Dans trois versions sonores de la lecture de ce poème que j'ai écoutées, Bernstein, en maître de la parole, se réserve le droit de changer le feuillet et d'offrir à la place de ce refrain hors du politiquement correct, une modulation édulcorée du refrain précédent.

Ce faisant, les règles d'ostentation transparente, d'accessibilité impassible qui devaient garantir l'adéquation de la *forme politique* à l'unité de la signification « la communication de cœur à cœur » se trouve désavouée. Se retrouve dans cette manipulation rhétorique toute la question qui nous avait réunis ici même, il y a huit ans, l'expérience de l'interprétation polysémique du texte. Pas plus que la syntaxe elliptique ou obscure, les contraintes de la forme poétique accessible ne peuvent garantir l'unicité discursive. Par le jeu des variantes l'espace formel reste ouvert à la polyvalence interprétative.

En ces temps difficiles que traverse la littérature marquée par la dématérialisation de l'écrit, l'hybridité transgénérique et transmédiatique, ce que l'histoire-mémoire a connu comme poésie, se cherche les moyens de son accessibilité communautaire dans un mode d'ostentation singulier dont la forme ne serait pas reconnaissable simplement dans le détournement, la récupération de la perte, le technoesthétique.

Puisque, comme nous le montre l'anecdote sur Bernstein — le poète du dire tel quel, ne peut pas tout dire, toujours. Puisque tout n'est pas dicible, il faut inventer un modèle symbolique hybride qui serait de l'ordre du manifeste. *Monstrable*. Fait de pièces rapportées empruntées à notre mémoire littéraire et à cet espace visuel qui formule notre quotidien. Inventer une culture de la signification au-delà des mots, des phrases et du Livre. À l'avers du silence, la poésie n'est plus simplement un genre, l'expérimentation contemporaine lui ouvre l'avenir. Lui inventer des formes nouvelles c'est permettre à une littérature allégorique au champ étendu de résoudre un paradoxe : comment exprimer l'inexprimable. En utilisant ce terme, je le redis, j'entends l'inexprimable abject aussi bien que l'inexprimable sublime. Pour le reste, la grammaire suffira.

Melodia E. Jones Distinguished Professor at the
University of SUNY-Buffalo (USA),,

---

# ÉCRITURES POÉTIQUES

**Hermes Salceda**

# LA DÉSAGRÉGATION DU LANGAGE ET DU MONDE DANS *NOUVELLES IMPRESSIONS D'AFRIQUE*

**Résumé**

*Nouvelles Impressions d'Afrique* apparaît comme un texte radicalement différent de ceux qui l'ont précédé dans le parcours de l'auteur ; c'est en effet le seul qui ne raconte aucune histoire et ne décrit aucun spectacle. Roussel, dont l'écriture s'était donné pour mission essentielle l'invention d'un univers éloigné du réel mais parfaitement cohérent dans son fonctionnement interne, sans fissures, semble ici se réinventer en philosophe qui dresse le procès verbal d'un radical défaut de sens dans le monde. Aux féeries et aux fabuleuses machineries des textes précédents s'oppose ici l'inlassable inventaire du morcellement du réel et des mensonges de la représentation qui résulte, sans doute, d'un divorce définitif du langage et du monde.

**Abstract**

*Nouvelles Impressions d'Afrique* differs radically from Raymond Roussel's previous works: it is not a fictional narrative and does not describe any kind of spectacle. Roussel, who had previously endeavoured to create a world altogether removed from reality, but intrinsically coherent, now seems to reinvent himself as a philosopher intent on documenting the meaninglessness of the world. As a result of language becoming totally divorced from the world, the phantasmogoria and fantastic machinery of his earlier pieces gives way to a tireless inventory of a fragmented reality and of the lies inherent in representation.

**mots-clés / keywords :**

Raymond Roussel, *Nouvelles Impressions d'Afrique*, théorie de la représentation, théorie du signe, dédoublement, lisibilité/illisibilité, identité, gloire.

*Nouvelles Impressions d'Afrique*[1] (2004 [1932], (dorénavant *NIA*)) passe pour le livre le plus complexe de Roussel en raison, notamment de l'imposant échafaudage de parenthèses et de notes à enchassements multiples, d'un pliage particulier de l'édition, de la cohabitation de deux modes de représentation différents (langagier et iconique) et de la présence, dans le même volume, d'un texte, « Mon âme » retitré « L'Âme de Victor Hugo » (cf. Reggiani, 2004 : 179, Salceda 1998 : 64) qui, en principe, lui est totalement étranger. La combinaison de cet ensemble d'éléments paralinguistiques projette en surface l'image d'un texte fragmentaire, un peu comme si le paratexte traduisait l'effort pour faire coller entre eux des mots, des vers, des phrases, des séries sans nul rapport entre elles, comme si les parenthèses et les notes devaient isoler des ensembles plus ou moins artificiels de choses parfaitement hétéroclites. Le paratexte serait alors l'indice d'une désagrégation plus profonde probablement issue de la mise en cause du pouvoir de représentation du langage. L'on ne saurait effectivement douter du pouvoir du langage pour représenter le monde sans étendre le doute à l'ensemble des signes à travers lesquels le réel se donne en représentation.

Je souhaiterais montrer dans les pages qui suivent qu'au-delà de la carapace paratextuelle *NIA* semble inventorier les avatars et les conséquences de tels questionnements. Par la méfiance radicale dont il fait montre vis-à-vis du langage le dernier ouvrage publié du vivant de Roussel contraste fortement avec ceux qui l'ont précédé, si on se rappelle par exemple les efforts déployés dans *La Vue* (1963 [1904]) pour nommer un par un tous les êtres qui peuplaient une plage.

### *1. La position du regard dans* La Vue *et dans* NIA

Ne s'agissant en aucune façon d'un texte descriptif, ici nul œil vagabond ne se promène sur une plage, l'importance du sens de la vue surprend dans *NIA*. Pourtant c'est d'abord la vue que le volume interpelle surtout depuis que Jacques Sivan a récupéré, en 2004, le pliage de l'édition Lemerre de 1932 et remplacé, suivant en cela le souhait de Roussel, les parenthèses par un jeu de couleurs.

Dans *NIA* il va être en grande partie question de la vue, mais elle a ici une fonction toute autre que l'enregistrement des caractéristiques d'un objet quelconque. Elle garde cependant le souvenir de la tentative échouée de recommencer, à l'image de *La Vue*, de longues descriptions en vers à partir de quelques images. La version publiée est présentée par Roussel

1. Les références renvoient à l'édition de Jacques Sivan chez Al Dante, Paris, 2004.

comme le résultat de cet échec et elle peut aussi être lue comme l'analyse des motifs qui ont rendu la même écriture descriptive impraticable.

Les différentes séries des chants I, II et IV sont majoritairement encadrées par des références à la vue et / ou des appareils d'optique. Elles se précipitent au chant I dans la parenthèse de niveau 2 où est évoqué le pouvoir du photographe pour altérer la réalité (neuf vers lui sont consacrés, une quantité significative pour un texte aussi bref). Elles sont encadrées au chant II par la vision des couteaux en croix qui donne lieu à la parenthèse de niveau 3, qui n'est refermée qu'au vers 600. Elles surgissent au chant IV à partir de l'évocation de l'appareil d'optique de l'astronome qui observe le vide céleste.

*NIA* offre à sa façon une sorte d'appareil d'optique, mais bien différent de celui qui dans *La Vue* permettait au regard de se promener sur la plage inondée de personnages. Les choses avaient l'air dans *La Vue* de venir s'imprimer directement sur le regard à travers lequel elles arrivaient au lecteur. Pour ce regard il n'y avait pas d'espace d'ombre (cf. M. Foucault 1963 : 136-137), il épousait complètement la lentille à travers laquelle il regardait pour éviter toute interférence du cadre extérieur. Il neutralise le point de focalisation et annule la perspective pour libérer les choses de toute relation entre elles. Chaque objet nommé, chaque personnage décrit peut alors, à tour de rôle, venir au premier plan offrir son existence rocheuse, et le langage peut « [se pencher] vers toutes ces figures [...] pour en rejoindre la visibilité sans lacune » (M. Foucault 1963 : 137).

Or, ces choses qui s'offrent ainsi, hiératiques, indifférentes aux contingences de l'espace et du temps, ne font, évidemment, pas partie du monde réel, elles en sont une image seconde, décalée, leur représentation sur une photo. C'est là la condition pour que le regard puisse tout voir, qu'il ait devant lui une représentation du monde figée sur une image, et non le réel lui-même. Cet implacable regard n'annule donc pas exactement la perspective, mais bien sa représentation sur une image fixe. Son premier geste, radical, est de refuser un point de vue qui est déjà donné et de casser le pacte par lequel le spectateur doit accepter la focalistion du photographe. La plage peut épouser le regard collé au porte plume, se confondre et s'imprimer sur lui, et chaque bateau, chaque personnage s'offrir sous l'aspect d'une entité parfaitement individualisée, parce qu'elle n'est qu'une simple représentation miniature ; si banale, si anodine que, ne renvoyant à aucun référent externe, elle ne représente rien d'autre qu'elle même. Comme n'a pas manqué de le signaler Michel Foucault, le monde réel reste, quant à lui, totalement absent et dès qu'il réapparaît très brièvement le regard se brouille.

Comme dans *La Vue,* dans *NIA* il est essentiellement question de la représentation et de son rapport au langage, seulement, il ne s'agira plus maintenant de chercher les mots qui collent sur sa surface plate, mais d'en pointer les failles et de mesurer la distance qui la sépare du monde, de montrer le désaccord entre le réel et les signes censés l'appréhender. Foucault avait synthétisé ainsi cette situation, dans *NIA* le langage « mesure l'infinie distance du regard à ce qui est vu » (Foucault, 1963 : 172). *NIA* offrirait, une fois constatée l'impossibilité de récrire *La Vue*, les restes de cette expérience, les excédents, les rebuts. Les photographies que Roussel aurait tenté de décrire ont disparu, ici seul reste le pouvoir du photographe pour déformer la réalité.

> La grâce du langage dans *La Vue*, c'était de donner le minuscule le brouillé, le perdu, le mal placé, le quasi-imperceptible (et jusqu'aux pensées les plus secrètes) dans la même apparition claire que le visible. La disgrâce du langage des *Nouvelles Impressions*, c'est de ne pas pouvoir rejoindre même ce qui est le plus visible. ( Foucault, 1963 : 172)

En effet, dans *NIA*, nous le verrons, les choses « massives » rocheuses, n'existent plus, elles ont l'air, au contraire, très éloignées du regard qui les nomme, au point de donner lieu, au chant II, à d'invraisemblables confusions. Au lieu de coller à une représentation miniaturisée du monde, le regard va maintenant enregistrer la distance existant entre les choses et les signes à travers lesquels elles se donnent à voir. Nous n'avons pas accès aux personnages qui se cachent derrière les poseurs du chant I, mais surtout aux accessoires qu'ils utilisent pour affirmer leur identité face à l'objectif du photographe. Or, les signes, s'ils ne sont plus collés sur les choses elles-mêmes cessent d'être fiables, ils deviennent instables et contingents parce que trop dépendants des circonstances sous lesquelles ils se présentent, du regard qui les déchiffre et de la conscience qui les convoque. Une telle constation, somme toute banale, acquiert dans *NIA* la forme d'un pessimisme sémiotique radical qui décline un monde informe et illisible dans lequel règnent l'incertain et les faux-semblants.

## *2. Les mots et les choses*

### *2.1. L'écart entre le représentant et le représenté*

Les rapports entre les signes et ce qu'ils sont censés désigner est un des thèmes majeurs qui permet un parcours cohérent de plusieurs des infatigables séries enfermées dans les parenthèses de *NIA*. Leur instabilité est illustrée, dès le premier chant, avec la série des 14 poseurs (si on compte la femme mûre de la parenthèse de niveau 2) qui essayent de mettre en valeur sur une photo leur statut social et leurs talents, en vue de mieux se faire

respecter. Chacun se dresse affublé de signes qui mentent sur son identité réelle (une épée, un regard menaçant, un gros diamant, une raquette, un gros manteau), mais tous sont des imitations, des doublures dont la représentation n'en finit pas de coller à son représenté : le ferrailleur est une doublure de spadassin, la richarde est la figure déformée de l'aristocrate, l'explorateur n'a jamais voyagé, l'oisif est l'imitation du chasseur. Contrairement à *La Vue* où les images fixes tenaient seules la place du monde réel *NIA* montre la distance qui les sépare de leur représenté.

La série des écrits trompeurs (chant III, parenthèse 3) insiste sur l'écart entre les signes et les objets du monde, mais l'œil du photographe qui fixait une pose est ici remplacé par celui du lecteur et la lecture ouvertement désignée comme un leurre : « Lire souvent égale être leurré, témoin : /.... — Ce que sert [...] / Dans ses *Impressions* le faux explorateur ». Roussel énumère six autres exemples de cas dans lesquels les mots ne sont que des signes créateurs d'illusions qui ne correspondent à aucune réalité : le faux chèque implique une absence d'argent liquide, l'écriteau ne désigne pas un aveugle, l'étiquette du médicament recouvre un placebo, le certificat du médecin soudoyé ne désigne pas un malade, pas plus que l'épée ne désignait un vrai spadassin. Aucun de ces signes dénoncés comme trompeurs ne montre l'objet qu'il est censé désigner, ils sont à la réalité ce que l'apparat est aux personnages qui posent, chacun entiché de son moi, dans la série précédente.

En déplaçant ainsi la méfiance qu'il convient d'avoir vis-à-vis des signes vers le domaine du langage le texte dénonce le pacte de lecture qui régit traditionnellement la communication littéraire et qui exige la suspension de l'esprit critique du lecteur. Or, avec la rupture de ce pacte c'est tout l'univers créé par le faux explorateur qui se trouve frappé d'inanité, puisque le langage qu'il déploie est tout à coup décollé, séparé du monde dont il offrait le récit ; dès lors le langage, dépourvu de référent qui lui donne une assise, perd toute fiabilité. Or, si le monde et le langage sont définitivement séparés l'un de l'autre *NIA* montre que l'un et l'autre se désagrègent, se brouillent, deviennent opaques et confus.

La figure inverse des écrits trompeurs et des poseurs est la série des sept signes qui ne trompent pas ; leur orgueil, ou leur besoin de stabiliser l'identité poussait les poseurs à faire mentir les signes ; on a, en revanche dans la première note du chant III, sept signes qui indiquent nettement la nature de ce qu'ils désignent — huit si on compte la noblesse du cheval, visible à première vue. Seulement, tous ces signes et les réalités qu'ils recouvrent sont parfaitement négatifs : la démarche instable de l'ataxique, l'haleine, la démarche branlante, le jet de l'ivrogne, l'insuccès du génie, le crachat du tuberculeux, le grand nez du juif, le remuement du nez du

menteur, l'anneau du mariage est traité de sinistre. Seul le pli sur le front du penseur fait exception. Si on en croit cette liste il semble bien que les seules choses qui demeurent absolument certaines dans la vie de l'homme sont la maladie, la défaite, l'argent, l'existence du mensonge, et l'alcool qui emporte avec lui les soucis. Roussel semble trouver la seule certitude positive dans le monde animal qui présente un complet accord entre les signes et les réalités qu'ils recouvrent : « Le cheval plus que l'âne est noble [...] Et tout dans son aspect signale sa noblesse ».

### *2.2. La variabilité des signes*

L'instabilité des rapports entre les signes et le monde tient sans doute au fait qu'un même signe est susceptible de désigner des réalités fort différentes et d'avoir des usages multiples et une même réalité dispose de plusieurs mots pour être nommée. Plusieurs séries illustrent et réfléchissent sur cette possibilité dont Roussel n'a cessé d'exploiter le potentiel inventif tout au long de son œuvre. La plus importante, car elle offre ouvertement une réflexion sur le sens des mots, est la célèbre quatrième note du chant IV, où est dévoilé le mécanisme du Procédé, comme dans l'ouvrage posthume, à travers une liste d'exemples de mots à sens très différents : « — De " fauteuil " saute à " mer " bras ; de " tome " à " roi " suite ; » (cf. Raymond Roussel, 2004 : 213-221) . Les potentialités sémantiques du langage s'y trouvent de la sorte exhibées à l'état brut, sans être enrobées par aucune sorte de discours qui essayerait de les expliquer, contenues seulement, sinon retenues, par le carcan des vers et l'extraordinaire concision que Roussel s'impose pour nommer les différents sens des mots. En même temps, le voisinage que la liste impose à des réalités très éloignées laisse entrevoir le potentiel inventif qui peut naître de semblables rapprochements, à travers lesquels on devine d'étranges relations entre les tuyauteries et les comportements humains, des univers où les cerises dialoguent avec les comètes. Or, si la constatation brute de la variabilité des sens des mots illustre en même temps leurs potentialités poétiques c'est justement parce que la langue est mobile, qu'elle ne recouvre pas le monde d'un manteau sémantique immuable et ne représente le réel que de façon tout à fait incertaine.

À cette constatation, somme toute banale, de la difficulté à coller les mots sur les choses et, en même temps des potentialités qu'ils recèlent sont reliées plusieurs séries qui déclinent systématiquement le paradigme des emplois d'un même mot.

Par exemple, même s'il est élidé dès les premiers vers, la liste de gestes inutiles du chant I énumère les différentes acceptions du verbe « donner », qui est employé dans le sens d'administrer (un narcotique, un

aphrodisiaque, de la noix vomique, de l'ipéca), de léguer (un éventail, un aplatissoir, des bigoudis, une forme, un porte-chance, une boule puante, un nez postiche, un rond de cuir, le soufflet, une rose), d'accorder (de l'avance), de proposer (un truc, un pronostic). La liste des feux qui s'éteignent (chant IV, parenthèse 4), semble extraite de l'article « feu » du dictionnaire, y sont évoqués : le feu des astres, le feu de la passion, le feu de la fièvre, le feu du génie, le feu sacré, le feu de la vie (Raymond Roussel 2004 : 197).

De même qu'il met en scène les possibilités de signifier des mots, le texte parcourt les différentes formes et fonctions dont un même objet peut se trouver investi. Au chant II la liste des aspects de la croix, le pendant exact des mots à double sens du chant IV, est sans doute un des meilleurs exemples d'une telle démarche : un groupement astral, celle que chacun porte, celle qu'on met aux autres, celle du chrétien, celle formée par deux couteaux. La répétition finit par transformer la croix en simple signe susceptible d'acquérir des actualisations très variées et de rapprocher, sous sa tutelle, des réalités aussi éloignées que les constellations et les couteaux du restaurateur. Le texte met à nu un mécanisme d'invention du langage en soulignant bien que c'est une ressemblance de forme qui rend possibles de tels rapprochements et en conséquence l'apparition de l'espace poétique qui en résulte ; comme les histoires des « Textes-genèse » étaient rendues possibles par l'exploitation de deux phrases paronymiques.

Une autre variante de la même figure consiste à placer le même objet dans des circonstances différentes en dressant, par exemple, le paradigme de ses comparaisons possibles; nous découvrons de la sorte que, suivant les circonstances, un œuf peut être confondu : avec le crâne d'un prêtre qui aurait la jaunisse (v. 111), avec une marguerite (v. 113), avec des fraises qu'on sucre (v. 177), avec une épingle à perle (v. 216), avec un jaune d'œuf à la coque (v. 363), avec le crottin de chèvre (v. 422) ; avec un mollet à bas blanc (v. 369). La même chose peut arriver aux bateaux (cf. ch. II, v. 108, v. 185, v. 347). Dans tous les cas les différentes listes illustrent la productivité poétique des éléments mobilisés.

La variabilité des signes complique certes sérieusement l'appréhension du monde par le langage, mais à cela contribue aussi le fait qu'une même réalité puisse être désignée par des mots différents. C'est ce que montre la série de pléonasmes du chant I (note 1) qui décline une série d'objets qui sous certaines conditions peuvent avoir exactement la même fonction : par exemple un narcotique et une conférence favorisent également le sommeil. Roussel s'emploie dans cette série, comme dans la plupart des cas, à dresser une toile de rapprochements plus ou moins fantaisistes : l'éventail et le train sont certes deux réalités très éloignées, mais suscep-

tibles d'être rapprochées et saisies dans le même énoncé sur la base de leur commune fonction (à condition de sortir la tête par la fenêtre du train), la corde qui serre le cou du pendu et l'aphrodisiaque ont, paraît-il, des effets semblables. En bout de parcours on aura obtenu une forme de poésie concrète, élaborée en rapprochant les formes les plus simples du réel.

En insistant sur les formes de l'instabilité qui sépare les signes du monde censé leur servir d'assise, *NIA* met en cause les mécanismes de représentation à travers le langage, et en montre le caractère parfaitement arbitraire, dans la mesure où un langage qui ne donne pas accès au monde ne peut produire que des discours mensongers. La méfiance ainsi installée par le texte vis-à-vis du langage est, ensuite, étendue à tous les signes et à toutes les formes de représentation. Si les mots ne renvoient de manière sûre à aucune réalité concrète, il n'y a probablement aucune raison pour faire confiance aux autres types de signes qu'on interprète pour avoir accès à tel ou tel autre objet du réel. Or, si le sens des signes autant que la fonction des objets dépendent essentiellement des circonstances sous lesquelles ils se manifestent, le réel, qui apparaît toujours dédoublé, toujours mis en scène comme représentation, devient proprement inaccessible, illisible. *NIA* débouche de la sorte sur une espèce de pessimisme sémiotique généralisé et sans appel, une conscience lucide, tout à fait moderne, que le langage, entre la fin du XIX^e^ siècle et le début du XX^e^, s'est définitivement affranchi et de l'homme et du monde pour se livrer à l'exploitation et à l'exhibition de ses propres rouages.

### *3. L'instabilité de l'identité*

La question de l'identité s'exprime aussi dans *NIA* surtout à travers deux autres questionnements, sans doute plus douloureux pour l'auteur parce qu'ils le concernent plus directement. En effet, s'il est dans la nature des signes d'être instables et mensongers, comment peut-on être sûr que les signes à travers lesquels les autres se donnent en représentation ne mentent pas ? et comment un individu, quel qu'il soit, peut-il être sûr de son identité ? et comment peut-il être sûr que les signes qu'il émet vers l'extérieur sont correctement perçus ? Pas même la figure du génie, qui jusqu'à *NIA* se trouvait à l'abri de toutes les contingences, n'échappe à ce doute, à cette instabilité fondamentale qui fait qu'aucun des êtres qui peuplent le monde ne peut avoir aucune certitude sur son identité.

La question de la représentation dans la langue va apparaître ainsi dans *NIA* nettement liée à celle de l'identité comme nous allons le voir.

De manière hautement significative les premiers vers du premier chant de *NIA* (le plus ouvertement consacré à la stabilité ou l'instabilité

de l'identité), les seuls à rester à l'extérieur des parenthèses, proposent une réflexion sur le nom comme garantie identitaire à travers l'énumération de choses qui, face au temps, se maintiennent inaltérables.

> Elles [les ruines d'Égypte] présentes, tout semble dater d'hier :
> *Le nom* dont, écrasé, le porteur est si fier
> Que de *mémoire*, à fond, il sait sans une faute
> — Racines, troncs, rameaux, branches collatérales —
> L'état de *ses aïeux ; les frustes cathédrales ;*
> Voire *le fier menhir, l'original cromlech,*
> *Le dolmen* sous lequel le sol est toujours sec. [les italiques sont mises par mes soins] (Raymond Roussel, 2004 : 1-5)

Le nom est placé dans un paradigme de cinq éléments dont les quatre autres sont des monuments, il est assimilé à un lieu de célébration rituelle, une cathédrale, un dolmen, et à un monument funéraire, chargé d'assurer la survie de la mémoire. Le porteur d'un nom de vieille lignée s' attache à son patronyme et à son histoire comme la plus solide garantie de son identité, comparable à un menhir parce ce qu'il est comme lui destiné à demeurer. Ce nom monumental en appelle sans doute deux autres tout aussi monumentaux, d'abord celui de Napoléon, évoqué métonymiquement au début du chant II et, surtout, celui de Victor Hugo, miroir dans lequel se regarde l'immense ego poétique qui dans « Mon Âme » fait son entrée en poésie.

Dans un monde peuplé de signes mensongers le nom apparaît comme un refuge identitaire sûr qui sera nettement célébré dans la partie biographique de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1963 [1933]) à travers la reconstruction des origines familiales. Seulement, dans *NIA*, l'identité s'effrite une fois franchis les vers hors-parenthèses, sa désagrégation accompagnant alors celle du discours dans le dédale parenthétique. Si *Mon Âme* chantait l'immensité d'un sujet débordant maintenant, en revanche, l'excessive affirmation de l'ego prend des teintes nettement négatives, on en est entiché, et il dépend d'un regard extérieur qui le fragilise (cf.supra série des poseurs). Face à l'Ego triomphant de *Mon âme*, celui de *NIA* est traversé par le doute, c'est pourquoi il tient à se fixer sur un cliché avec des airs de parade, comme le fit Roussel sur la fameuse photo prise à Palerme à l'âge de dix-neuf ans. Au ton épique, grandiloquent et naïf et du poème adolescent se substitue ici l'ironie grinçante qui dénonce la nature illusoire et mensongère du déguisement en montrant ce qui le sépare de l'être qu'il recouvre, en somme, la distance existant entre une série de signes et ce qu'ils sont censés désigner. Ce faisant il répète le geste récurrent dans les « Textes-Genèse » qui consistait à pointer le trait trop exagéré dans telle caricature, le décalage entre le représentant et le représenté ; ou encore

dans *La Doublure* (1963 [1897]), où une imperceptible entaille donnant à voir le personnage renvoyait le masque à sa vraie nature.

En effet, la liste des poseurs, enfermée dans la parenthèse de niveau 3, montre une galerie de ratés : une femme mûre en quête d'une jeunesse perdue, une richarde qui occulte une parvenue, un faux explorateur, un ciseleur de vers qui n'est sans doute qu'un mauvais poète, un peintre qui se rêve Apelle... Des médiocres prétentieux qui se parent de signes destinés à être vus et reconnus par autrui, une épée, un manteau de fourrure, un gros diamant, mais cette reconnaissance risque de ne jamais se produire et leur identité, qu'un simple mouvement suffit à rendre floue, risque de ne jamais être garantie.

La distance est grande qui sépare ces figures et le type de personnages qui peuplaient *Impressions d'Afrique* (1963 [1907]) ou *Locus Solus* (1963 [1914) qui, chacun dans son domaine, étaient toujours exceptionnels, et jouissaient de la reconnaissance de tout le monde, littéralement « incomparables » parce que nul autre « être » ne pouvait les égaler (cf. Amiot 2006 : 153). *NIA*, tranche nettement avec un tel paysage humain et n'est habité que par des êtres parfaitement fades, médiocres, on y découvre force menteurs, vaniteux, prétentieux, ratés, lâches. Par exemple, les séries du chant IV sont encadrées par la figure d'un lâche incapable de réagir quand on l'insulte : « (((Force particuliers, quoi qu'on leur fasse ou dise, / Jugeant le talion d'un emploi peu prudent, / Rendent salut pour œil et sourire pour dent ;))) » (Raymond Roussel 2004 : 193).

La question de l'identité est reprise au chant II, mais sous un angle différent, pour signaler comment son instabilité entraîne chez les sujets une vision déformée du monde. Les différentes séries du chant II sont en effet encadrées par la vue du cuisinier, pendant du photographe précédent qui, comme lui, doit rendre à ses clients une image flatteuse d'eux-mêmes et accepter que leur vanité les empêche de déchiffrer correctement le réel : soit qu'ils se montrent incapables d'accepter la réalité de leurs défauts, soit qu'ils prennent les pires sottises pour des vérités (cf. série des contrevérités), soit qu'ils confondent et mélangent des choses que leurs différences de taille rendent clairement distinctes. Roussel énumère plus de deux-cent cinquante exemples de choses qu'il ne faut pas confondre, comme l'aiguille à coudre et le paratonerre, le lézard et le caïman. Mais, cette inflation d'exemples pour signaler des comparaisons invraisemblables montre en même temps, à grands renforts d'ellipses et d'hyperbates, à quel point le réel est devenu confus difficile à appréhender. On comprend alors que juste avant cette longue énumération s'exprime le regret de l'inexistence d'une pellicule transparente, qui ouvrirait sur le réel massif, libre de la

contamination de la conscience : « Si l'homme, pour bâtir, n'usait que de cristal/ [...] Il frapperait à mort plus d'une calomnie » (chant II, note 2).

### *4. L'incertitude du destin*

L'incertitude qui dans *NIA* frappe les rapports des signes au réel et l'instabilité dont se trouve atteinte l'identité est étendue et généralisée à tous les domaines de l'univers et de la vie. L'homme qui n'a aucune assurance dans sa propre identité, pour qui le monde devient opaque et changeant, parce que la représentation se trouve être fondamentalement mensongère, ne peut avoir la moindre confiance en sa propre destinée.

Aux incertitudes de la destinée sont consacrées plusieurs séries, la première, au chant I, est constituée par la liste des 54 questions à travers lesquelles les êtres et les choses s'interrogent sur un aspect de l'avenir, comme ce réverbère qui se demande « — Si, méthodique, avant de l'arroser, Cerbère / Le flairerait de ses trois nez, [se demande] le réverbère ». De manière générale les destins de cette série de questions sont pessimistes et parfois dépeints avec des teintes cruelles : l'enfant se demande s'il va être l'assassin de sa mère ; le pendu se demande à quel prix l'on va vendre la corde. L'homme n'a aucune certitude et la vie semble pour sa part réduite à la satisfaction des besoins les plus immédiats, la nourriture et son expulsion : le convive craint qu'on ne rapporte pas la soupe, l'ouvrier se demande s'il va retrouver le clou avalé dans son thomas.

Les objets sélectionnés pour cette implacable interrogation sur la destinée n'intègrent pas d'habitude la grande poésie, il s'agit, au contraire, de réalités tout à fait marginales : le fourreau du parapluie, le réverbère, le lait, la semelle, la fleur, la chemise, le mur, la persienne, la poule... Ils construisent l'image d'une fragmentation du réel en parfaite correspondance avec celle du texte, comme si un tel matériau avait été puisé dans un monde en ruines après une catastrophe naturelle.

Les incertitudes du destin occupent plusieurs autres séries. Au chant II la série des caprices de la fortune présente une liste d'improbables ou difficiles inversions du destin : Daniel n'avait pas la moindre chance d'être épargné par les lions, les gros banquiers et les faux princes sont rarement emprisonnés, les cendrillons qui deviennent princesses sont plutôt rares ; parfois des événements tout à fait exceptionnels peuvent modifier le cours d'un destin pour le meilleur comme pour le pire : le pion sur l'échiquier peut devenir dame, l'enfant riche peut, même si c'est rare, être volé par un romanichel. Ces inversions de l'ordre naturel des choses ne font qu'insister sur le caractère tout à fait arbitraire du destin et en conséquence souligner l'instabilité essentielle du rapport de l'homme au monde et à la vie.

Le chant III réexploite le mot fortune, mais cette fois-ci dans un sens strictement vénal puisqu'il énumère des façons de devenir riche en Amérique. Mais le réel est encore une fois saisi par son côté le plus sordide ; la série étant dominée par ces neveux joyeux face à la mort prochaine de l'oncle riche, et les autres façons de s'enrichir consistent en partie à tirer profit des faiblesses humaines : les chauves seraient heureux de trouver une eau miraculeuse, les riches cherchent des hôtels discrets pour assouvir leurs vices...

À la série des feux qui s'éteignent est accrochée la note 3 du chant IV qui porte sur l'ambition de chacun où Roussel souligne davantage que l'ambition elle-même le caractère souvent injuste du succès, l'injustice faite par ceux qui triomphent à ceux dont souvent ils ont exploité le travail. Ses personnages sont ici : l'ouvrier, le condamné à la guillotine, la pute, le prisonnier, le corbeau, l'assassin, c'est-à-dire des marginaux qui nous situent bien loin de l'univers des salons des « Textes-genèse » et des féeries *d'Impressions d'Afrique*.

Le traitement donné à l'argent vaut aussi la peine d'être remarqué : dans les œuvres précédentes l'argent ne figurait pratiquement jamais comme problème, en revanche les ambitions sont ici bassement vénales, les personnages sont des pauvres qui rêvent de devenir riches. Remarquons aussi qu'il n'est à aucun moment question de la gloire, ce qui laisse entendre que l'ambition mondaine et la gloire sont pour lui deux choses nettement différentes.

### *5. L'incertitude de la gloire*

L'incertitude du destin et l'instabilité de l'identité trouvent un terrain d'expression de choix dans le thème du génie où les deux se croisent et se confondent.

L'œuvre de Roussel est édifiée sur les piliers de la foi de l'auteur dans son propre génie et sa propre gloire. Mais sous cet angle *NIA* semble annoncer l'énumération des échecs à répétition qu'il fera dans *Comment...* L'incertitude du destin, l'opacité du monde et des signes, le manque d'assurance dans l'identité propre se traduisent par une vision implacable, surprenante chez l'auteur, du génie et de ses rapports au succès. Un tel phénomène attire d'autant plus l'attention par les dimensions du contraste avec *Mon Âme* qui proclamait une assurance absolue dans le génie et sa gloire.

Aux artistes, scientifiques, inventeurs surdoués des œuvres précédentes, qui jamais ne manquaient de reconnaissance unanime, *NIA* semble n'opposer que la résignation et l'amertume de l'artiste raté, en

déclinant, dans un geste parfaitement inimaginable auparavent, tous les aspects négatifs du génie.

Ainsi au chant IV, dans la série des feux qui s'éteignent, le génie est défini en rapport à la vanité, en proie à la pure et simple mégalomanie, dans un rêve de gloire universelle : il trouve les astres piteux à côté de lui, il rêve de voir son portrait dessiné par tous les caricaturistes. Toujours au chant IV, dans un autre passage, le génie est saisi sous l'angle des jalousies qu'il provoque et des paranoïas de complots imaginaires dressés contre lui. De même, au chant II la famille de ce même envieux fait mettre une croix sur la cheminée face au au juste succès d'un autre.

Le génie, dépeint par Roussel dans bien d'autres passages de *NIA,* entretient en permanence une relation dysphorique avec le succès. Les angoisses de l'artiste font partie des 51 questions sans réponse du chant I qui portent sur l'incertitude qui frappe le destin des êtres et des choses. Bien davantage que tous les poseurs et tous les vaniteux dont il a été question plus haut le génie s'interroge sur son identité et son avenir qui, nous dit-on à la note 1 du chant II, dans le meilleur des cas ne vient qu'après la mort :

> Pour que d'un travailleur les œuvres soient illustres,
> Il faut que sur sa tête aient passé force lustres ;
> Seul le chêne est prospère, envahissant, ombreux,
> Dont le tronc est strié de ronds déjà nombreux. (Raymond Roussel, 2004 : 29)

Il est difficile de ne pas voir Roussel dans l'auteur qui publie à ses frais, ou dans l'ultramoderne dramaturge qu'on prend pour un fou, compte tenu des vives réactions contraires soulevées par ses pièces de théâtre.

Le report de la reconnaissance et de la gloire à l'avenir rappelle, évidemment, le dernier mot de l'auteur dans *Comment*...., se réfugiant, comme unique consolation face à ses échecs, dans l'espoir de la gloire posthume. La gloire restant alors associée à l'idée de la mort, comme le souligne la série des choses qui se font attendre dans la note 2 du chant IV : « les hommages publics [se font attendre], sommité disparue / Seule est en droit d'avoir sa statue et sa rue, — ». Entre temps le génie doit se résigner au manque de reconnaissance, au point de faire de ses échecs un des signes certains auxquels il peut être reconnu : [ on reconnaît] « — Un génie immense à surnaturel apport / À l'historique affront qu'à son aube il essuie/ Avant de faire école et de passer messie ; » (chant III).

Enfin, la série des feux qui s'éteignent au chant IV aborde l'épuisement du génie à l'approche de la mort. Dans cette série, qui occupe 51

vers dans un chant où les séries sont plutôt brèves, la place de la réflexion sur le génie est absolument centrale :

> ...le saint feu du génie
> S'éteint quand l'âge rend son détenteur gaga
> [...].
> …chez l'homme,
> Le feu de l'œil s'éteint à l'âge où dent par dent
> Et cheveu par cheveu, sans choc, sans accident,
> Par l'action du temps, sa tête se déleste. (Raymond Roussel, 2004 : 225)

Dans une parenthèse de niveau 5 ouverte au sein de cette même série Roussel semble assumer que la reconnaissance ne peut pas être unanime. C'est qu'en effet tous les signes externes auxquels on croirait pouvoir reconnaître les hommes sont trompeurs, et ne dévoilent jamais l'identité, pas même celle du génie.

Le fait que le dernier chapitre du dernier livre publié du vivant de Roussel se close par une réflexion sur la mort du génie n'est sans doute pas anodin. Il est difficile de dire si Roussel avait ou non décidé d'arrêter d'écrire après *NIA*, mais il est certain que son dernier ouvrage prend des tons graves qui étaient totalement étrangers à ses œuvres précédentes, comme si la cage de verre dans laquelle il s'était enfermé sa vie durant s'était tout à coup brisée.

### *6. Conclusion*

Au terme de ces analyses *NIA* apparaît dans le parcours de son auteur comme un texte radicalement différent de ceux qui l'ont précédé ; c'est, en effet, le seul qui ne raconte aucune histoire et qui ne décrit aucun spectacle. Roussel dont l'écriture s'était donné pour mission essentielle dans les autres textes l'invention d'un univers éloigné du réel mais parfaitement cohérent dans son fonctionnement interne, sans fissures, semble ici se réinventer en philosophe qui dresse le procès verbal d'un radical défaut de sens dans le monde. Aux féeries et aux fabuleuses machineries des ouvrages antérieurs s'oppose ici l'inlassable inventaire du morcellement du réel et des mensonges de la représentation qui résulte d'un divorce définitif du langage et du monde.

Ce constat invite sans doute le lecteur à envisager l'excessive enveloppe extérieure de *NIA* comme l'indice premier d'une désagrégation beaucoup plus profonde qui partant du morcellement de la langue (elle est réduite pratiquement à ses noms premiers, les verbes sont pratiquement absents,

et le texte se montre essentiellement attentif aux échos de l'homophonie) se généralise et s'étend à tous les plans de l'être et du réel.

Université de Vigo (Espagne)

---

**Bibliographie**

Amiot, Anne-Marie,
2006, « Le monde roussellien : du merveilleux prométhéen au nihilisme de l'humour noir", *Mélusine*, 26, p. 153.

Foucault, Michel,
1963 *Raymond Roussel* (Paris : Gallimard)

Reggiani, Christelle,
2004 « La métrique roussellienne, de *Mon Âme* à *l'Âme de Victor Hugo"*, *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 56, p. 179.

Roussel, Raymond,
1963, *La Doublure*, (Paris : Pauvert)
1963, *La Vue*, (Paris : Pauvert)
1963, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, (Paris : Pauvert)
1963, *Impressions d'Afrique*, (Paris : Pauvert)
1963, *Locus Solus*, (Paris : Pauvert)
2004, *Nouvelles Impressions d'Afrique*, (Paris : Al Dante)

Salceda, Hermes,
1998, « Nouvelles Impressions d'Afrique de Raymond Roussel. Des proses à procédé aux procédés à vers", *Théorie Littérature Enseignement*, 16, p. 64.

**Alison James**

# Mètre, contrainte, procédé : quelques problèmes de la forme poétique en France et aux États-Unis


## Résumé

Il s'agit d'explorer la tension entre deux conceptions du formalisme poétique — l'expérimentation sur les formes et l'attachement aux formes établies — à partir d'une réflexion sur la poésie « Language » et sur le « New Formalism ». Face à la prédominance du vers libre, les *New Formalists* prônent un retour au mètre traditionnel. Pour *Language*, la forme est convention ou artifice ; le travail sur la matérialité de la langue s'inscrit dans une stratégie anti-narrative et dans une poétique non de l'informe, mais de la déformation. Le formalisme de l'Oulipo propose, lui, de nouvelles contraintes et structures tout en s'appropriant des règles et des conventions du passé. La réception américaine des travaux de l'Oulipo révèle l'ambiguïté du statut de la forme poétique dans ses liens avec l'invention, la tradition, et la politique. Une critique des formes du groupe littéraire émerge alors à l'aube du XXI^e^ siècle.

## Abstract

This article examines the tension between two conceptions of poetic formalism—formal experimentation on the one hand, attachment to established forms on the other—through two currents of American poetry: Language Poetry and New Formalism. Against the predominance of free verse, the New Formalists advocate a return to traditional meters. For the Language poets, form is convention or artifice; their exploitation of the materiality of language is tied to an anti-narrative strategy, and to a poetics not of the formless, but of deformation. The formalism of Oulipo proposes new structures and constraints while appropriating existing rules and conventions. The American reception of Oulipo reveals the ambiguous relationship of poetic form to innovation, tradition, and politics. There emerges a critique of the forms of the literary group at the dawn of the 21^st^ century.


**MOTS-CLÉS / KEYWORDS :**

*Language poetry*, *New Formalism*, Oulipo, poésie américaine
Language poetry, New Formalism, Oulipo, American poetry

La notion de formalisme littéraire est double : elle peut renvoyer à l'expérimentation sur les formes ou, au contraire, à l'attachement aux formes établies. Je propose ici d'explorer la tension entre ces deux conceptions à partir d'une réflexion sur deux courants que l'on voit apparaître aux États-Unis dans les années 1970 et 1980 : le « *New Formalism* » et la poésie « *Language* ». Ces deux tendances, si opposées soient-elles, témoignent d'une certaine crise du vers libre qui relance la question du mètre et celle de l'artifice des formes. Dans un dernier temps, je m'interrogerai sur la réception américaine des travaux de l'Oulipo, qui révèle le statut ambigu de la forme poétique dans ses rapports avec la tradition et l'invention.

*New Formalism : la forme fixe*

Les détracteurs de la tendance « New Formalist » ne manquent pas de crier à l'oxymore : quoi de nouveau dans ce mouvement de retour à des formes métriques traditionnelles[1] ? Le terme apparaît d'abord (comme il arrive souvent) sous la plume de critiques ; les poètes ainsi désignés se voient accusés de conservatisme politique (McPhillips 2003 : 4-5). Cependant, les poètes concernés reprennent à leur compte cette appellation, qui apparaît désormais dans le titre de plusieurs publications (anthologies, essais, ouvrages théoriques[2]). Les poètes du *New Formalism* forment un ensemble hétérogène[3] ; l'on voit pourtant s'établir une identité de groupe, définie à la fois par un style et par des prises de position (Dana Gioia, Timothy Steele, Brad Leithauser et Frederick Turner étant les porte-parole les plus visibles du mouvement). S'insurgeant contre les ateliers de poésie et les cours d'« écriture créative » enseignés dans les universités, contre le vers libre devenu orthodoxie, et contre un « confessionnalisme » dominant, ces poètes critiquent l'élitisme universitaire et refusent la « théorie » (française) (Gioia 1987 : 23 ; Steele 1990 : 291 ; Leithauser 1983 : 152). La recherche de la clarté a pour corollaire une réaction contre les « exercices linguistiques » de la poésie expérimentale (McDowell 1989 : 100). Les *New Formalists* cherchent à élargir le rôle de la poésie dans la vie culturelle, en renouant avec les traditions populaires. D'où l'association

1. Marjorie Perloff voit dans l'épithète « new » un symptôme de la pression du marché : même les poètes « traditionnels » auraient besoin de revendiquer le « nouveau » (1991 : 217n6).
2. On peut certes trouver quelque résistance chez certains poètes : ainsi Marilyn Hacker, qui est souvent associée au mouvement, récuse les deux termes de l'étiquette et insiste sur la continuité d'une ligne poétique qui va sans rupture de Millay et d'Auden au présent (Hacker 2005 : 52).
3. On compte parmi les *New Formalists* : Dick Allen, Julia Alvarez, Gerald Barnett, Tom Disch, Frederick Feirstein, Dana Gioia, Mary Jo Salter, Thomas Fleming, Marilyn Hacker, Brad Leithauser, Charles Martin, Robert McDowell, Marilyn Nelson, Timothy Steele, et Frederick Turner.

entre le *New Formalism* et le « New Narrative » (le nouveau récit), souvent réunis sous la rubrique d'« Expansive Poetry » ; on peut citer notamment le « roman en vers » de Vikram Seth, *The Golden Gate* (1986), qui emploie le tétramètre iambique, suivant le modèle d'*Eugène Onégine* de Pouchkine, pour raconter l'histoire d'un groupe d'amis à San Francisco.

On associe souvent, non sans raison, le *New Formalism* au retour du pentamètre iambique ; pourtant l'anthologie *Rebel Angels* recueille également des exemples de trimètre et de tétramètre, de pentamètre trochaïque, de dimètre anapestique et dactylique. L'index de ce livre énumère toute une panoplie de formes fixes qui vont de l'anacréontique à la villanelle en passant par la ballade, la fugue, les vers blancs, les doubles dactyles, le sonnet, et la sextine, entre autres. En même temps, les éditeurs de l'anthologie veillent à éviter la résonance péjorative du terme de « formalisme » en excluant toute poésie uniquement formelle (« merely formal ») — aucune place pour l'« exercice de prosodie », pour tout ce qui manquerait de dimension « humaine » (Jarman et Mason 1996 : xix). Le titre *Rebel Angels* (anges rebelles) met en avant la logique avant-gardiste de la rupture ; le geste apparemment néo-classiciste d'adhérence à une tradition se présente comme une révolte contre un conformisme déguisé en radicalité. Dana Gioia souligne le paradoxe : « les *New Formalists* mettent les poètes du vers libre dans la position ironique et inattendue de représenter le statu quo » (Gioia 1987 : 15).

Comme l'Oulipo, les *New Formalists* refusent l'idée selon laquelle la liberté poétique naît de l'effacement des contraintes. À première vue, la poétique des *New Formalists* peut sembler particulièrement proche de celle de Jacques Roubaud. Dans les deux cas, la critique du vers libre (Roubaud parle de « vers international libre », ou VIL [1995 : 39]) n'est qu'un aspect d'une conception de la poésie fondée sur l'idée de la mémoire. Pour Dana Gioia, la poésie est « mémoire collective d'une culture » (1987 : 16), tandis que pour Roubaud, « la poésie est mémoire de la langue » (1995 : 23, 101). Cependant, Roubaud prend soin de distinguer entre langue et nation, alors que l'emploi vague du terme « culture » par Gioia évoque une tradition nationale. Selon Roubaud, la prédominance du vers libre s'explique dans le contexte d'une « économie de profit » qui privilégie la transmission instantanée (Roubaud 1995 : 34-35) ; pour Gioia, la faute revient aux intellectuels des universités. Il est certes vrai que pour Roubaud, la poésie se définit par le rythme et que « tout rythme suppose mètre » (1988 : 111), mais ce poète ne préconise pas la simple reprise des formes classiques. Pour Roubaud, « Crise de vers » de Mallarmé donne le modèle d'une conception de la liberté comme variation, d'une nouveauté

qui n'efface pas le passé (1988 : 56-57). Comme le montre Jean-François Puff, Roubaud cherche dans la tradition et dans les formes fixes des points d'ouverture, des potentialités non actualisées (Puff 2003 : 110-111). Quant à l'Oulipo, son projet implique la revalorisation des jeux littéraires et de textes que l'histoire littéraire avait accusés de « maniérisme » (Perec 1973 : 79). Ni avant-gardisme ni forme de néoclassicisme, le travail de l'Oulipo crée « une littérature traditionnelle d'après les traditions » (Roubaud 1995 : 206).

Tout autre est le rapport des *New Formalists* à la tradition, notion que ces poètes tendent à opposer à l'invention formelle. Le *New Formalism* confronte inévitablement le problème de l'épuisement des formes, ou plus exactement le risque d'employer des « versions épuisées des formes », pour emprunter l'expression de Roubaud (cité dans Puff 2003 : 110)[4]. Comme le montre Alan Shapiro, cette poésie manque souvent de variation rythmique et risque de renforcer le stéréotype de la monotonie du vers métrique (Shapiro 1987 : 205, 213). La réunion du mètre traditionnel et du langage quotidien peut produire des effets comiques (comme il arrive souvent dans *The Golden Gate* de Seth) ou l'impression d'un burlesque involontaire, comme dans certains poèmes de Timothy Steele. Auteur d'un ouvrage érudit sur l'histoire du vers libre, Steele insiste sur la distinction entre la métrique (abstraite, universelle, stable), et l'idiome (fluide, immédiat, local, concret) (1990 : 33). Mais comment penser la relation entre ces deux éléments — relation qui, dans la poésie des *New Formalists*, semble souvent arbitraire ? De fait, le projet de ces poètes est traversé de plusieurs ambiguïtés, à la fois esthétiques et politiques, et d'une ambivalence profonde à l'égard de la forme elle-même. En témoigne le poème parodique « My Confessional Sestina » (ma sextine confessionnelle) de Dana Gioia, sextine contre la sextine qui vise précisément à montrer la facilité de sa propre forme (in Jarman and Mason 1996 : 48-49). Si la forme fixe se réduit ici, selon Gioia, à une formule à la mode, le poème de Gioia n'offre aucun dépassement de sa propre auto-ironie. Sur le plan politique, ce texte révèle aussi les limites du prétendu anti-élitisme de la tendance *New Formalist* ; le ridicule de la forme-sextine étant démontré ici par fait que même le coiffeur du poète, « currently a student / In a rigorous correspondance school workshop » — (actuellement étudiant dans l'atelier d'une école par correspondance) — a publié sa propre sextine.

Aux partisans du vers libre qui prétendent adopter une forme organique, certains des *New Formalists* s'efforcent de reprendre la reven-

4. Marjorie Perloff, citant Roubaud à l'appui, critique l'effort *New Formalist* de « recycler » les formes qui ont une détermination historique spécifique (Perloff 2003).

dication de la nature. Selon Gioia, le mètre renvoie à une origine perdue, à un moment où poésie, religion, et musique n'avaient pas d'existence séparée. L'invention de l'écriture a entraîné une chute de la poésie, art oral et auditoire par excellence, en lui donnant une forme visuelle (1987 : 16-17). Frederick Turner emprunte un vocabulaire scientifique pour présenter la poésie métrique comme un universel culturel, fondé sur la structure du cerveau ; le refus moderniste du mètre (et de la beauté) serait donc « une attaque sur notre nature même » (Turner et Poppel 1985 : 113). Le mètre se présente comme un phénomène universel, et les mètres particuliers (notamment les mètres iambiques pour l'anglais) comme des imitations du rythme de la parole[5]. D'où le refus par la plupart des *New Formalists* de tout « maniérisme » formel (Steele 1990 : 51). On trouve pourtant d'autres conceptions de la forme poétique au sein de la tendance *New Formalist*. Annie Finch, par exemple, souligne l'importance de l'artifice formel, envisagé comme un trait post-romantique et post-moderne, qu'elle oppose à l'idéologie du sujet et à l'illusion de l'expression naturelle (Finch 1990 : 124). Dans sa préface à une anthologie de femmes poètes, Finch souligne encore la dimension artificielle et rhétorique du langage poétique (1994 : 3), mais sa revendication d'un héritage formaliste spécifiquement féminin semble parfois naturaliser les formes, en situant la poésie des femmes du côté de la tradition et du formel, et l'expérimentation du côté des hommes (1994 : 1-2). On voit ici un certain amalgame entre la nature, la tradition, et l'histoire sociale des pratiques poétiques. Cela dit, le formalisme de Finch dépasse la conception étroite qui semble dominer le *New Formalism*.

### *La poésie* Language *: forme et déformation*

Comme les *New Formalists*, les poètes du mouvement « *Language* » s'opposent au « poème en vers libre prétendument naturel » et critiquent « la culture officielle du vers » favorisée par les institutions et les ateliers de poésie (Barone et Gannick 1994 : xiv ; Bernstein 1986 : 248-49). Cependant, ils adoptent une toute autre esthétique en refusant la naturalisation des formes. La poésie *Language* s'inscrit à la fois en continuité et en rupture avec la *New American Poetry* (nouvelle poésie américaine), ensemble de tendances expérimentales qui apparaissent aux États-Unis après la Seconde Guerre mondiale (l'école de *Black Mountain*, la *San Francisco Renaissance*, le « beat poetry », et les *New York Poets* [voir Allen

5. C'est pourquoi Annie Finch se voit obligée de prendre la défense de mètres non-iambiques que d'autres poètes formalistes voudraient éliminer du système prosodique de l'anglais (Finch 1999 : 117-122).

1960 : xii-xiii])[6]. Selon Ron Silliman, le poète Robert Grenier inaugure le mouvement *Language* en 1971 dans le premier numéro de la revue *This*, par sa déclaration « I HATE SPEECH » (Je hais la parole) (Silliman 1986 : xv) ; l'affirmation marque une distance par rapport à une poésie fondée sur l'expression directe et sur une conception organiciste de la forme (notamment le « vers projectif » de Charles Olson, figure tutélaire des poètes de « Black Mountain » [Olson 1950])[7]. Le groupe se consolide au cours des années 70 autour de magazines comme *This*, *Big Deal* et *Tottel's* (Bartlett 1986 : 742), avant de s'affirmer dans *L=A=N=G=U=A=G=E*, revue de poétique dirigée par Charles Bernstein et Bruce Andrews entre 1978 et 1982[8].

Comme le note Michael Greer, la poésie *Language* naît dans un environnement discursif « post-théorique » (Greer 1989 : 344), et surtout « poststructuraliste ». Cette influence se manifeste le plus clairement chez Steve McCaffery, qui s'appuie sur les travaux de Bataille, Barthes, Derrida, Lacan, Kristeva, Deleuze et Guattari, et Baudrillard, afin de caractériser l'écriture *Language* comme jeu de signifiants (« freeplay »), comme flux libidinal et comme dépense, et comme destructrice du mythe du sujet unitaire. Les textes *Language* seraient « scriptibles » (« writerly »), et « nomadiques », créant des « expériences de langage » plutôt que des formes de représentation (McCaffery 1986 : 93, 200, 226, 52, 112). Cependant, il est difficile d'isoler un ensemble de propositions qui définirait la poétique du groupe (Greer 1989 : 342). Même le nom pose problème : faut-il parler de L=A=N=G=U=A=G=E (en empruntant le titre de la revue), de « poésie *Language* » (*Language poetry*), d'« écriture centrée sur le langage » (*language-centered writing*) ou « orientée sur le langage » (*language-oriented writing*) ? Soucieux de respecter l'hétérogénéité des écritures, Charles Bernstein préfère éviter toute étiquette (Bernstein 1999 : 63). On peut néanmoins identifier les traits d'un projet collectif, fondé

6. La revue française *Change*, dans sa présentation en 1981 de la poésie *Language*, souligne surtout la continuité d'une tradition expérimentale américaine, en citant notamment Jack Spicer et Gertrude Stein (Faye 1981 : 10).

7. Le poète et critique Steve McCaffery, en bon lecteur de *De la Grammatologie* de Derrida, critique le « mythe du souffle » qui sous-tend le « vers projectif » d'Olson, comme relevant d'une « esthétique de la présence » qui ignore le rôle de l'écriture comme condition même de la parole (McCaffery 1986 : 146).

8. On compte parmi les poètes Language : Bruce Andrews, Charles Bernstein, Clark Coolidge, Robert Grenier, Lyn Hejinian, Bob Perelman, Stephen Rodefer, Peter Seaton, Ron Silliman, Barret Watten, et Diane Ward. Pourtant, les critères d'appartenance ne sont pas bien définis. Voir l'anthologie de Silliman (1986), qui présente une quarantaine de poètes, et celle de Messerli (1987), qui en présente vingt. L'anthologie plus récente de Dennis Barone et Peter Gannick (1994) rassemble des poèmes d'écrivains absents des volumes de Silliman et de Messerli (Rachel Blau DuPlessis, Johanna Drucker, Hank Lazer, Steve McCaffery, Leslie Scalapino, John Taggart…).

sur une conception de la langue comme « matière de la pensée et de l'écriture » et comme constitutif de notre expérience du monde (Bernstein 1982 : 7), et sur une « critique de la référence comme dominante sémantique » (McCaffery 1986 : 112).

Une des figures centrales de cette interrogation est Ron Silliman, qui s'appuie sur la notion de « fétichisme linguistique » afin d'associer capitalisme et référence. Transformé en marchandise, le langage apparaît comme transparent, et cette « disparition du mot » atteint son apogée dans le roman réaliste (Silliman 1977 : 11-12). Cette critique de la référence implique un refus du récit et du roman, même si la distinction entre poésie et prose ne semble plus pertinente. Silliman théorise la démarche anti-narrative de plusieurs poètes *Language* en proposant la notion de « *New Sentence* » (la nouvelle phrase). Il s'agit de faire fonctionner la langue au niveau de la phrase et des discontinuités entre les phrases, en limitant le mouvement syllogistique du paragraphe, et en considérant les phrases comme des unités de mesure et non de logique (Silliman 1977 : 91)[9]. Considérons l'extrait suivant :

> The Marchioness went out at five o'clock. The sky was blue yet tinged with pink over the white spires which broke up the east horizon. The smell of the afternoon's brief shower was still evident and small pools of clear water collected in the tilt of the gutters, leaves and tiny curling scraps of paper drifting in the miniature tides which nonetheless caught and reflected the swollen sun, giving the boulevard its jeweled expression.
>
> Government was therefore an attitude. Dour, the camel pushed with his nose against the cyclone fence. The smell of damp eucalyptus is everything! You stare at your car before you get in (Silliman 1983, n. p.).

> [La marquise sortit à cinq heures. Le ciel était bleu mais teint de rose au-dessus des clochers blancs qui découpaient l'horizon de l'est. L'odeur de l'averse brève de l'après-midi était encore évidente et des petites flaques d'eau claire s'accumulaient dans l'inclinaison des gouttières, des feuilles et des minuscules morceaux de papier enroulés dérivaient dans les courants minuscules qui néanmoins attrapaient et reflétaient le soleil gonflé, donnant au boulevard son expression émaillée.

9. Jackson Mac Low retourne la notion de « fétichisme linguistique » contre Silliman : quoi de plus fétichisé que des « fragments de langage dépourvus de référence » ? (1982 : 23). Sur la question de l'efficacité politique de la stratégie anti-narrative de Silliman, voir McGann (1988) et Altieri (1988). Nous rejoignons la problématique du postmodernisme selon Fredric Jameson (1991): l'art post-moderniste peut-il dépasser le statut de symptôme de la logique capitaliste ? Ross (1987) et Kalaidjian (1991) voient dans la poésie Language une continuation paradoxale du projet des avant-gardes historiques dans le contexte d'une culture postmoderne.

> Le gouvernement était donc un point de vue. Austère, le chameau poussait de son nez contre la barrière anticyclone. Tout est dans l'odeur de l'eucalyptus humide ! Vous regardez fixement votre voiture avant de monter là-dedans.]

La première phrase, citation de Paul Valéry à travers André Breton, marque un rapport ironique aux conventions romanesques. Rien de très déroutant pourtant dans le premier paragraphe qui mêle le narratif et le descriptif dans la présentation minutieuse d'un décor. Mais le deuxième paragraphe coupe court à toute logique de liaison, malgré la conjonction de coordination « donc ». Les phrases sont grammaticalement correctes, mais elles ressemblent à des fragments de discours que presque rien ne permet de relier les uns aux autres. Si le texte peut ressembler à première vue à un texte automatique (la citation de Breton inscrivant d'emblée ce texte dans l'héritage du surréalisme), nous sommes pourtant loin de toute « dictée de la pensée ». À la fois parodie et détournement poétique des techniques romanesques, l'écriture relève d'une pratique délibérée.

On retrouve chez d'autres écrivains *Language* (et notamment chez Bernstein) la stratégie de mimétisme, de montage et de démontage des discours et des formes. Cette expérimentation formelle implique souvent un travail sur la dimension matérielle de la langue : le signifiant, la syntaxe, les sonorités, la disposition des mots sur la page, ou la construction et le découpage du discours. Cependant, ce projet est assez rarement pensé en termes de « forme » ; Barrett Watten parle de « syntaxe totale », pour désigner l'organisation à la fois temporelle et spatiale de l'œuvre d'art (1985 : 65) ; McCaffery substitue aux notions de forme et de structure celle d'« économie » (1986 : 200) ; Hejinian emprunte aux formalistes russes l'opposition entre le « principe constructif » et le « matériau » (Hejinian 1985 : 275). Selon Perelman, la « forme » se définit pour l'écriture *Language* par opposition à la forme héritée de la tradition (Perelman 1996 : 167n1). Bernstein emploie le terme de « mesure » (measure) pour désigner « quelque chose que nous trouvons en écrivant de la poésie et non pas une supposition de départ » (Bernstein 1982 : 15). En ce sens, le formalisme de l'écriture *Language* rejoint paradoxalement l'informe — ou plutôt le déformé, car « toute écriture existe en forme [in form, in shape], comme mode, dans un style, dans des genres » (*ibid.*). Si Bernstein propose ironiquement de fonder un mouvement de « nude formalism » (formalisme nu) (1989 ; 1999 : 11, 33), ce n'est pas seulement pour se moquer des *New Formalists*, mais aussi pour prôner une mise à nu de la forme — manière de démontrer et de démonter la forme normative, d'écrire avec et contre les conventions.

Nous pouvons dès lors différencier la forme et le procédé, le premier désignant une caractéristique du texte, le second visant à défaire une forme préétablie pour en construire une autre. Cette distinction rejoint celle de Marjorie Perloff entre la règle, qui détermine une propriété fixe (formelle) du texte, de la contrainte ou du « procéduralisme » qui gouverne une manière de procéder dans l'écriture (1991 : 139). En fait, la notion de contrainte oulipienne est plus ambiguë, car elle définit à la fois des propriétés du texte (par exemple les formes fixes comme la quenine) et les procédés d'écriture (par exemple S+7) ; par ailleurs, les propriétés du texte peuvent définir des manières de procéder, et inversement. Quoi qu'il en soit, les procédés des poètes *Language* ressemblent parfois aux contraintes oulipiennes : citons *Men in Aida* de David Melnick, traduction homophonique du texte grec de *l'Iliade* (in Silliman 1986 : 94). Sur un mode plus lyrique, *My Life* (Ma vie) de Lyn Hejinian (1980/1987) est une autobiographie poétique composée d'abord de 37 paragraphes / poèmes de 37 phrases chacun, chaque paragraphe correspondant à une année de la vie du poète (la deuxième version comporte 45 paragraphes de 45 phrases). Comme le note Perloff, Hejinian vise dans ce texte à créer un champ de langage qui fonctionne comme inconscient collectif, et comme autobiographie de tout le monde (Perloff 1985 : 225).

***Oulipo* / n*oulipo* : formes du groupe littéraire**

C'est dans le sillage de la poésie *Language* (avec son exploration du procédé) plutôt que du côté des *New Formalists* (et des formes traditionnelles) qu'il faut situer l'intérêt de plusieurs écrivains anglophones contemporains pour l'Oulipo. Les 28 et 29 octobre 2005 a eu lieu à l'université CalArts, à Los Angeles, un colloque intitulé « *n*oulipo ». Parmi les participants, on trouve des écrivains associés à la poésie *Language* (Bernadette Mayer, Johanna Drucker), mais il s'agit pour l'essentiel d'une nouvelle génération qui a été influencée par l'Oulipo d'une manière plus ou moins directe. Mentionnons trois écrivains : le poète canadien Christian Bök, auteur d'un livre composé d'une série de textes monovocaliques (*Eunoia*, 2001) ; Harryette Mullen, qui s'inspire de la contrainte S+7 dans *Sleeping With the Dictionary* (Coucher avec le dictionnaire, 2002) ; et Doug Nufer, auteur de *Never Again* (Plus jamais, 2004), un roman de 160 pages où aucun mot n'est répété.

*n*oulipo désigne non pas un groupe littéraire mais une multiplicité de pratiques qui s'inspirent des techniques oulipiennes. La lettre « n » de *n*oulipo renvoie à la fois aux mathématiques (où le « n » représente un entier indéterminé) et à la contrainte S+7 (N+7 en anglais) ; elle évoque ensuite, par une quasi-homophonie en anglais, le mot « new »

(neuf, nouveau) — *New Oulipo* (après la *New American Poetry*, le *New Formalism*, la *New Sentence*…). Les éditeurs mentionnent encore le mot français « nous », et l'interrogation yiddish « nu » (« alors », « quoi de neuf ? ») (Viegener et Wertheim 2007 : 103). Si le « n » s'affiche comme marque d'un renouvellement du projet oulipien, on peut aussi y voir le signe d'un désaveu : « no Oulipo » ou « not Oulipo » : « nous ne sommes pas des Oulipiens » (voir Mullen 2007 : 202). Les auteurs « *n*oulipiens » font certes l'éloge de l'aspect libérateur des contraintes et de la démystification de l'inspiration poétique ; ils admirent dans l'Oulipo « son dévouement absolu à l'invention de nouvelles formes » (Viegener 2007 : 70), Cependant, la dimension traditionnelle des travaux de l'Oulipo suscite une certaine perplexité. Christian Bök reproche au groupe ses « goûts littéraires banals » et son intérêt pour les « genres littéraires désuets », comme la sextine. En plus, selon Bök, l'Oulipo n'a pas « mis en cause l'idéologie de son propre parti pris grammatical, référentiel » (Bök 2007b : 222). Un deuxième reproche concerne le caractère apparemment apolitique de l'Oulipo : « l'Oulipo ne daigne jamais rendre explicite son point de vue politique » (Bök 2007a : 157). Cette critique se fonde sur deux suppositions incontestées et sur une certaine méconnaissance du projet oulipien. D'abord, l'Oulipo est envisagé comme un mouvement d'avant-garde insuffisamment radical sur le plan esthétique et politique, alors que le groupe veut précisément fonctionner selon une autre logique que celle de l'avant-garde. Deuxièmement, Bök semble reprendre à la poésie *Language* la critique de la référence et l'interprétation du récit comme étant politiquement rétrograde. (En dehors du colloque *n*oulipo, on retrouve ce même jugement chez le poète Kenneth Goldsmith : les procédés oulipiens méritent l'attention, mais ils sont trop souvent enterrés sous « une fiction narrative fadement conservatrice » [Goldsmith 2001]).

Le colloque *n*oulipo voit une autre critique de l'Oulipo sous la forme d'une performance de Juliana Spahr et Stephanie Young, intitulée « Foulipo ». Tout en lisant deux textes à contraintes — un texte S+7, et un texte qui emploie une version simplifiée de l'« asphyxiation » oulipienne — Spahr et Young se déshabillent puis se rhabillent plusieurs fois (Viegener 2007 : 70). Si l'on pourrait croire à une interprétation littéraliste du « formalisme nu » proposé par Charles Bernstein, cette mise à nu des corps se veut en fait une allusion à l'art performance des années 70, en particulier aux performances créées par des femmes artistes qui interrogent la construction de la féminité. En faisant remarquer l'absence de dialogue entre deux traditions — celle de l'oulipisme et celle de l'art performance — Spahr et Young commentent la dominance masculine du champ de l'écriture à contraintes, que ce soit à l'Oulipo ou dans les

milieux poétiques américains. Elles envisagent une interrogation de la relation entre le formalisme et le corps, au nom d'une poétique féministe (Spahr et Young 2007 : 11-12). « Foulipo » a provoqué des réactions critiques : Kenneth Goldsmith y voit surtout une nostalgie pour l'avant-garde des années 60 et 70, tout en estimant que Spahr et Young donnent trop d'importance à l'Oulipo, « mouvement du milieu du siècle » maintenant dépassé… (2006). Pour Jennifer Ashton, le projet de Spahr et Young suppose l'existence de modes de production artistique spécifiquement masculins ou féminins (2007 : 176) ; selon Jennifer Scappetone, au contraire, le geste des deux poètes est surtout « stratégique », et vise à révéler la manière dont le monde social construit l'expérience et la représentation du corps (2007 : 183-184).

Ce débat, qui montre encore la tendance à assimiler les poétiques expérimentales à l'avant-gardisme, témoigne d'un malaise général vis-à-vis des formes sociales et institutionnelles de la création poétique. Dans son livre sur les groupes littéraires, Vincent Kaufmann attribue l'effacement des avant-gardes à une crise de la notion de communauté (1997 : 5-6) ; pourtant, des poètes comme Bök envisagent la continuation des avant-gardes sur la base de nouvelles formes de communauté. Bök compare ainsi la « coterie poétique » de l'Oulipo à l'ensemble plus ouvert que constitue UbuWeb (ubu.com), un site Internet fondé par Kenneth Goldsmith, qui permet de créer une association plus large (Bök 2007a : 157). Cependant, Spahr et Young suggèrent que même cette forme d'organisation opère certaines exclusions. Au-delà du problème des formes textuelles, se pose donc la question des formes du groupe littéraire à l'âge numérique.

University of Chicago (USA)

---

**Bibliographie**

Allen, Donald Merriam, dir.

1960 *The New American Poetry, 1945-1960* (New York : Grove Press).

Altieri, Charles

1988 « Without Consequences is No Politics : A Response to Jerome McGann », in von Hallberg 1988 : 301-308.

Ashton, Jennifer

2007 « Our Bodies, Our Poems », *Modern Philology* 105.1 : 160-177.

Barone, Dennis et Peter Gannick (dir.)
1994 *The Art of Practice : Forty-Five Contemporary Poets* (Elmwood, Connecticut : Potes & Poets Press).

Bartlett, Lee
1986 « What Is Language Poetry? », *Critical Inquiry* 12 : 741-752.

Bernstein, Charles
1982 « Thought's Measure », *Open Letter* 5.1 : 7-22.
1986 *Content's Dream : Essays 1975-1984* (Los Angeles : Sun & Moon Press).
1989 *The Nude Formalism* (Los Angeles : Sun & Moon Press).
1999 *My Way : Speeches and Poems* (Chicago : Chicago University Press).

Bök, Christian
2001 *Eunoia* (Toronto, Coach House Books).
2007a « Oulipo and Its Unacknowledged Legislation », in Viegener et Wertheim 2007 : 157-158.
2007b « UbuWeb and Intentional Freedom », in Viegener et Wertheim 2007 : 221-223.

Faye, Jean Pierre
1981 « Espace Amérique », *Change* 41 : 9-10.

Feirstein, Frederick
1989 *Expansive Poetry : Essays on the New Narrative and the New Formalism* (Santa Cruz [Californie] : Story Line Press).

Finch, Annie
1990 « In Defense of Meter », *Hellas*, 1.1 : 121-25.
(dir.) 1994 *A Formal Feeling Comes : Poems in Form by Contemporary Women* (Brownesville [Oregon] : Story Line Press).
(dir.) 1999 *After New Formalism : Poets on Form, Narrative, and Tradition* (Ashland [Oregon] : Story Line Press).

Gioia, Dana
1987 « Notes on the New Formalism », in *The Hudson Review*, repris in Gwynn 1999 : 15-27.

Goldsmith, Kenneth
2001 Interview with Erik Belgum, *Read Me* 4,
[http://wings.buffalo.edu/epc/authors/goldsmith/readme.html]
2006 « A Response to Foulipo », *Drunken Boat* 8
[http://www.drunkenboat.com/db8/oulipo/feature-oulipo/essays/goldsmith/response.html]

Greer, Michael
1989 « Ideology and Theory in Recent Experimental Writing or, The Naming of "Language Poetry" », *Boundary 2* 16.2/3 : 335-355.

Gwynn, R. S. (dir.)
1999 *New Expansive Poetry : Theory, Criticism, History* (Ashland [Oregon] : Story Line Press).

Hacker, Marilyn
2005 Interview, *Formes poétiques contemporaines* 3 : 51-59.

Hejinian, Lyn
1985 « The Rejection of Closure », in *Writing/Talks*, dirigé par Bob Perelman, 270–291 (Carbondale : Southern Illinois University Press).
1987 [1980] *My Life* (Los Angeles : Sun and Moon).

Jameson, Frederick
1991 *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham [North Carolina] : Duke University Press).

Jarman, Mark, et David Mason (dir.)
1996 *Rebel Angels : 25 Poets of the New Formalism* (Brownville [Oregon] : Story Line Press).

Kalaidjian, Walter.
1991 « Transpersonal Poetics : Language Writing and the Historical Avant-Gardes in Postmodern Culture », *American Literary History* 3.2 : 319-336.

Kaufmann, Vincent
1997 *Poétique des groupes littéraires (Avant-gardes 1920-1970*) (Paris : Presses Universitaires de France).

Leithauser, Brad
1983 « Metrical Illiteracy », *The New Criterion*, repris in Gwynn 1999 : 148-156.

Mac Low, Jackson
1982 « Language Centered », *Open Letter* 5.1 : 23-26.

McCaffery, Steve
1986 *North of Intention : Critical Writings 1973-1986* (New York : Roof Books/Toronto, Nightwood Editions).

McDowell, Robert
1989 « The New Narrative Poetry », in Feirstein 1989 : 100-110.

McGann, Jerome J.
1988 « Contemporary Poetry, Alternate Routes », in von Hallberg 1988 : 253-76.

McPhillips, Robert
2003 *The New Formalism : A Critical Introduction* (Charlotte [North Carolina] : Volcanic Ash Books).

Messerli, Douglas
1987 *« Language » Poetries : An Anthology* (New York : New Directions).

Mullen, Harryette
2002 *Sleeping with the Dictionary* (Berkeley et Los Angeles : University of California Press).
2007 « Theme for the Oulipians : A Personal Reflection », in Viegener et Wertheim 2007 : 202-207.

Nufer, Doug
2004 *Never Again* (New York : Black Square Editions).

Olson, Charles
1950 « Projective Verse », repris in Allen 1960 : 386-397.

Perec, Georges
1973 « Histoire du lipogramme », in Oulipo, *La Littérature potentielle (Créations, Re-créations, Récréations)*, 77-93 (Paris : Gallimard).

Perelman, Bob.
1996 *The Marginalization of Poetry : Language Writing and Literary History* (Princeton : Princeton University Press).

Perloff, Marjorie
1985 *The Dance of the Intellect : Studies in the Poetry of the Pound Tradition* : 215-38 (Cambridge : Cambridge University Press).
1991 *Radical Artifice : Writing Poetry in the Age of Media* (Chicago : University of Chicago Press).
2003 « The Oulipo Factor : The Procedural Poetics of Christian Bök and Caroline Bergvall », *Jacket* 23,
[http://www.jacketmagazine.com/23/perlof-oulip.html].

Puff, Jean-François
2003 « Le déploiement du nouveau chez Roubaud », *Formes poétiques contemporaines* 1 : 99-119.

Ross, Andrew
1987 « The New Sentence and the Commodity Form : Recent American Writing », in *Marxism and the Interpretation of Culture*, dirigé par Cary Nelson et Lawrence Grossberg, 361-380 (Urbana et Chicago : University of Illinois Press).

Roubaud, Jacques
1988 [1978] *La Vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*, 2e édition (Paris : Éditions Ramsay).
1995 *Poésie, etcetera : ménage* (Paris : Stock).

Scappetone, Jennifer.
2007 « Response to Jennifer Ashton. Bachelorettes, Even : Strategic Embodiment in Contemporary Experimentalism by Women », *Modern Philology* 105.1 : 178-184.

Seth, Vikram
1986 *The Golden Gate* (New York : Random House).

Shapiro, Alan
1987 « The New Formalism », *Critical Inquiry* 14.1 : 200-213.

Silliman, Ron
1977 *The New Sentence* (New York : Roof Books).
1983 *Albany Blue Carbon* (Berkeley [Californie] : Tuumba Press).
(dir.) 1986 *In the American Tree : Language, Realism, Poetry* (Orono [Maine] : National Poetry Foundation).

Spahr, Juliana et Stephanie Young
2007 « "& and" and *f*oulipo », in Viegener et Wertheim 2007 : 5-13.

Steele, Timothy
1990 *Missing Measures : Modern Poetry and the Revolt against Meter* (Fayetteville : University of Arkansas Press).

Turner, Frederick et Ernst Poppel
1985 « The Neural Lyre : Poetic Meter, The Brain, and Time », repris in Gwynn 1999 : 86-119.

Viegener, Matias
2007 « Experimental Writing : Negation or Potentiality », in Viegener et Wertheim 2007 : 70-74.

Viegener, Matias et Christine Wertheim (dir.)
2007 *The* n*oulipian Analects* (Los Angeles : Les Figues Press).

Von Hallberg, Robert (dir.)
1988 *Politics and Poetic Value* (Chicago : University of Chicago Press).

Watten, Barrett
1985 *Total Syntax* (Carbondale : Southern Illinois University Press).

**Jean-Pierre Bobillot**

# Les formes remises à nu par leur informe, même


## Résumé

Quelque chose appelé « poésie » répond, sous les formes les plus diverses, à un *désir-de-poésie* qui est un fait anthropologique. Par là, se manifeste une *plénitude sensible et sensorielle perdue*, à laquelle l'*infans* est sommé de renoncer, pour réussir son entrée dans le symbolique : vocalité / corporéité première cherchant, par mille détours, à « revenir », à même le discours — voire, *aux dépens* de tout discours. Informe cherchant, de façon plus ou moins pressante, à « revenir », à même les formes — voire, *aux dépens* de toute forme. Ainsi, la spontanéité brute des *Crirythmes* de François Dufrêne met-elle d'emblée en échec toute tentation de mise en forme comme de reconnaissance d'une forme : *poésie phonatoire*, invitant poète et public à une vertigineuse *expérience de l'informe*…

## Abstract

There must be something like an anthropological desire-for-poetry, underlying all kinds of "poetry". A human infant is bound to renounce a prior existence of receptive sensorial fullness—one that was first repressed and eventually allowed to reappear under the guise of striving for symbolic function : a primal vocality / corporeality is seeking "a return" through the discursive use of speech—against such use or speech itself ? This also leads to something formless and undefined seeking "a return" through poetic or linguistic forms themselves—against any poetic or linguistic form at all ? In François Dufrêne's Crirythmes, an unrefined spontaneity succeeds in defeating any attempt to create or identify these forms. Such a sub-phonetic poetry leads both the poet and his audience into a breathtaking experiment-of-the-formless.


**mots-clés / keywords :**

vocalité, désir-de-poésie, Dufrêne, poésie phonatoire, phono-technè

> Des couleurs, des coulées, des gratirocs jaillissent des formes, ce sont des gamahés, des non-non-formes. Des lacis de poils font des signes qui éclatent en catharsignes. L'acharnement, la concentration sur l'absurde, révolte contre la révolte. Une sorte de style archaïque innommable apparaît, et je salue du pinceau la belle visiteuse.
>
> (Camille Bryen, *L'heure du biniou*)

## 1. Intentations d'indéfinitions

### *Un constat et sa glose*

– Le mot *informe* n'est pas informe. Le mot *borborygme* n'est pas un borborygme. L'informe, si informe il y a, ne saurait donc être dénoté, ni signifié, ni même mimé, dans la langue — si ce n'est par l'effet, et au prix, d'une drastique *abstraction*.

### *Une fable*

– Le langage — qui est forme et sens — est ce qui nous préserve, ce qui nous abstrait de *la profusion insensée du sensible* : « le monde », et de la profusion non moins insensée, et insistante, *du sensoriel / pulsionnel* : le « soi » ou, mieux : le *soi-ça*[1]. Il est ce qui nous permet de la tenir à distance et, par là-même, de la dire, d'en user, d'en jouer.

Chaque mot, chaque segment d'énoncé, chaque lettre — en tant qu'éléments, à différents niveaux, d'un système (formel) d'articulations —, est un coin insinué, enfoncé entre ces deux blocs, intimement complices, de non-sens — deux vertiges (deux informes), dans l'interstice desquels se glisse, se faufile — s'interpose — l'humain : « je, tu, etc. » : de *moi-même* à *nous autres*…

Le langage est ce qui donne forme, et sens — sens par la forme, sens *en tant que* forme —, non au sensible ou au sensoriel, qui y demeurent fermés, mais *à notre expérience sensible et sensorielle* : à notre expérience du sensible et du sensoriel. Obscurément, obstinément, vertigineusement, de ces coins enfoncés — interposés —, naît la conscience[2]. Rimbaud s'écrie[3] :

> Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène.

1. Ou en termes freudiens, les « processus primaires » (Freud 1956 [1895]).
2. Il relève donc, clairement, des « processus secondaires » ; il en est même le paradigme, voire la condition, si l'on admet que « l'inconscient est structuré comme un langage »…
3. Lettre à Demeny du 15 mai 1871, fallacieusement dite « du Voyant ».

– Mais bien sûr, plus cette conscience s'impose en nous — plus elle s'impose *comme étant* nous —, moins nous pouvons (moins nous voulons…) nous retenir de prétendre donner forme, et sens, au sensible et au sensoriel, par le langage — avec lequel obscurément elle se confond, comme son insaisissable (son informe ?) doublure.

Peut-être, l'une des immémoriales fonctions de la poésie serait-elle, justement, de débarrasser, de lessiver le sensible et le sensoriel — voire, le langage lui-même —, de ce *trop de sens*, et *de forme*, qui les accable, les fige — de cette erreur formelle où leur informe est pris : « si c'est informe, il donne de l'informe », prévient Rimbaud.

– Mais bien sûr, cela ne veut pas dire que l'immémoriale ou absolument moderne fonction de la poésie soit de détruire, d'éliminer tout sens, d'en empêcher toute plausible résurgence — de lancer l'ultime assaut contre toute articulation. Rimbaud conçoit tout le spectre des voies ainsi ouvertes :

> Donc le poète est vraiment voleur de feu. Il est chargé de l'humanité, des *animaux* même ; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions ; si ce qu'il apporte de là-bas a forme, il donne forme ; si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue.

Il n'y a pas de langue sans forme et sens, il n'y a pas de langue où forme ne soit sens, il n'y a pas d'*humanité de l'homme* sans langue. « Ça ne veut pas rien dire », prévient encore Rimbaud[4].

– Cette abstraction linguistique — c'est-à-dire, morpho-sémantique — se paie au prix fort : assujettissement à la langue, qui est « la langue de l'autre[5] », et double retrait du monde et du corps ; mais, cela en vaut la peine : c'est ce qui nous permet d'*ek-sister*.

L'entrée dans la langue — formes et sens — est un *sevrage*, qui nous préserve d'un *servage* : pour jouer, pour jouir de ce qui m'est, potentiellement, donné, mais que je ne peux saisir tel quel (le sensible, le sensoriel), je dois d'abord trancher le cordon du fusionnel qui obscurément, vertigineusement, m'y englue, entrer à mon tour dans le circuit symbolique. Et pour cela, (en) passer par les fourches caudines du *signifiant*.

– D'où : le *désir-de-poésie*, qui est un fait anthropologique.

Il a, pour principe dynamique, le regret (*desiderium*) d'une plénitude sensorielle et pulsionnelle tout à la fois, perdue : celle de la pure *vocalité* du primitif babil, de ce corps tout de résonances, dont le « petit d'homme » — l'*infans* — ne cesse de s'étonner et de s'émerveiller, de recommencer et de varier indéfiniment l'expérience ; mais auquel, à sa façon singulière

4. Lettre à Izambard du 13 mai 1871, tout aussi fallacieusement dite « du Voyant ».
5. J'emprunte cette formule, comme d'autres, à Jacques Lacan.

et à son insu, il attache ses premiers émois, souffrances ou plaisirs, ses premières expériences sensibles et sensorielles / pulsionnelles tout à la fois.

À sa façon singulière et à son insu — lequel, de tout cela, et à sa façon singulière, petit à petit se constitue (c'est l'*inconscient*) —, il est en route vers la « double articulation[6] » : vers le langage…

– Or ce regret : ce *retour-de*, ou ce retour-*à* — qui pourrait bien être aussi un *recours*-à —, est ce qui précisément demande à s'effectuer, *dans le langage, mais tout autant dans le corps et dans le monde* — soit, à travers le sensible et le sensoriel / pulsionnel, autant que dans le symbolique —, sous le nom, évidemment inadéquat, de « poésie ».

Comme tout désir, il rencontre sur le chemin ardu et tortueux de sa réalisation, obstacles et censures qui le contraignent, à l'insu et à la façon singulière de chacun, à user de diverses séductions ou de passages en force, en dessous, ou à côté. Ou à *se travestir*, en vue d'un accomplissement, certes, détourné ou chantourné (quelque chose, donc, comme le « déplacement » et la « condensation » de Freud), mais effectif, et qui dès lors se rapproche, peu ou prou, dans son fonctionnement et sa *créativité*, du rêve…

– Le corps social, le monde commun, la langue elle-même, débordés, se défendent, avec plus ou moins de virulence, d'adresse, ou d'efficacité, contre cette irrépressible montée du désir-de-poésie — qui est la *venue* du poème. Et, ne pouvant la censurer, la contenir totalement, ils tentent diversement de l'endiguer, de l'apprivoiser, voire de se l'approprier, au point de prétendre volontiers en être les véritables auteurs, ou du moins les zélés complices !

C'est, aux temps anciens et classiques, le rôle des « arts poétiques » — qui lui imposaient une *tenue*, ou l'en affublaient —, puis, aux temps moins lointains d'une modernité résolument formaliste, celui des « poétiques » — qui l'indexaient par principe (c'est-à-dire, en définitive, par essence) sur la tenue supposée des formes langagières[7]. Car, celles-ci comme ceux-là n'ont, au-delà de leurs plus ou moins grandes divergences, d'autre objet que de ménager avec l'apparence du plus grand *naturel* la chèvre du frisson poétique et de son agrément, et le chou de la Loi du Verbe commun (et transcendant) : *de l'informe et de la Forme ?*

6. J'emprunte celle-ci aux linguistes fonctionnalistes (Martinet 1970).
7. Ainsi : « le vers français est entièrement homogène à la langue française » — *ipso facto* promue « la chose la plus naturelle » ; et : « pour la métrique, le vers est traité comme un seul mot phonologique » (Milner et Regnault 2008 [1987]).

## 2. L'informe est dans la voix

### *Il y a « voix » et* voix

– Pas un traité, pas un manuel, pas une thèse universitaire, qui à propos de poésie, ou de n'importe quel *écrit*, n'entonne l'hymne obligé à « la voix » — cette « voix » qui, on ne sait trop par quelle magie, sourdrait d'entre les lignes, d'entre les pages. Imaginaire « bande son » doublant toute lecture silencieuse — voix de l'auteur ou du texte, du « narrateur », de je ne sais qui ou quoi encore : immanquablement « unique ».

Mais ceux qui ressassent cela, ce n'est pas le plus souvent pour parler de poètes-proférateurs comme Antonin Artaud — celui de *Pour en finir avec le jugement de dieu* —, ni comme François Dufrêne ou Henri Chopin qui, le premier avec ses « crirythmes », le second avec ses « audio-poèmes », ne se donnèrent d'autre objet poétique, à explorer et à expérimenter, que *leur propre voix* et ses dessous, scories comprises : le premier, d'une façon délibérément brute, voire abrupte, dans une démarche de spontanéisme primitiviste — soit, justement, sa venue, plus que sa tenue —, le second, de manière toujours plus sophistiquée, grâce aux ressources insoupçonnées de l'appareillage électroacoustique, dans un souci à la fois élémentariste et compositionnel. Ni, plus généralement, à propos de « poésie sonore » ou « action[8] ».

Non, le plus souvent, ils ignorent ces voix *effectivement proférées*, voire enregistrées, amplifiées — qu'elles soient restituées telles quelles ou transformées, triturées, ou diversement orchestrées —, au profit d'acceptions concurrentes, mais toutes également *analogiques* et, partant, quasi indéfinissables, de ce concept de « voix » : écran, autant que fourre-tout, se ramenant en définitive à telle convergence de marques énonciatives, ou plus largement stylistiques, quand ce n'est pas à quelque empirique notation de « l'oral dans l'écrit »…

### *Jubilus diabolicus*

– Or ceux qui, en poésie, ne veulent « entendre » que ces prétendues voix, aussi muettes qu'inaudibles, et refusent de prêter l'oreille ou la moindre « valeur poétique » à celle du poète lisant, et *a fortiori* aux voix diversifiées, et assumées, de la « sonore », jouent un rôle similaire à celui des ennemis du chant et de la musique dans la liturgie chrétienne, qui s'opposèrent durant des siècles (quelquefois, même, par la violence) aux progrès de sa vocalisation et de son instrumentation — attribuées aux

8. Qu'on me permette, ici, de renvoyer à mes précédents travaux, consacrés à ces questions (Bobillot 1996, 2006, 2009).

menées sournoises du Malin : celui qui, susceptible de revêtir *toutes les formes*, au bout du compte, n'en a aucune…

Se fondant sur une interprétation restrictive de la formule de St Paul : *in cordibus vestris*, ils en vinrent, suivant le dogme de St Jérôme, à promouvoir une « conception minimaliste » suivant laquelle le chant ne pouvait être qu'« intérieur » — et partant aussi muet qu'inaudible, sinon pour Dieu (Poizat 1991 : 20-50). Parallèlement, si la méfiance (voire quelquefois la haine) a toujours été grande, chez les législateurs de la voix, quant à l'*usage* unanimement jugé excessif des instruments dans le culte (ainsi Érasme n'hésitait-il pas à fustiger les « braillements tumultueux de voix diversifiées », le « vacarme de clairons, de trompettes, de flûtes et de harpes », ou encore le « hennissement de l'orgue » qu'on entendait dans les églises), il en va tout autrement de la référence *allégorique* aux mêmes instruments, qui est toujours restée « une constante du discours apologétique » (Poizat 1991 citant Saint Augustin : 130) :

> Vous êtes la trompette, le psaltérion, la cithare, le tympanon, le chœur, les cordes et l'orgue, et les cymbales de la jubilation bien sonnantes, parce que consonantes. Vous êtes tout ceci ; ici rien de vil, rien de fugitif, *rien de matériel* ne doit nous venir en pensée.

Qu'il s'agisse de l'histoire du chant et de la musique sacrés dans la tradition chrétienne, ou de la question de la voix dans la poésie moderne et contemporaine, de fortes résistances surgissent et s'organisent « chaque fois qu'une avancée nouvelle tend à émanciper la dimension purement vocale », c'est-à-dire « matérielle » — éprouvée comme un scandale ou un danger —, aux dépens de la domination sans partage du signifié, censément immatériel (le Verbe, la Parole ou l'Idée). Et dans les deux cas, ce dont il s'agit n'est autre qu'une égale *répression de la jouissance vocale*, assimilée au triomphe de l'informe sur la forme : de l'*informulable* (la vocalité : « le cri d'Artaud[9] », « le mécrit » de Denis Roche) sur le *formulé* (le Verbe : le « bien dit », le « bien écrit »).

– Car, quel est l'argument premier, et ultime, des ennemis de toujours du chant et de la musique sacrés ? C'est que toute l'énergie physique et mentale, toute l'attention apportées à la vocalité ou à l'instrumentation (et au plaisir qui s'y attache) sont par là-même soustraites à ce qui doit être l'unique objet de la liturgie, à savoir : la présentation exacte — *formelle* : à la syllabe près — de la parole divine aux fidèles assemblés, et pour ce faire, la « préservation totale de la lettre du texte et de son intelligibilité dans la clarté la plus complète de son élocution » ; ou la proclamation, par la

9. Comme dit Bernard Heidsieck…

communauté des fidèles répondant, à l'unisson, au chantre qui la guide, d'une louange ou d'une prière adressée à Dieu.

On est donc bien dans « une logique de la communication », suivant laquelle tout ce qui porte atteinte à l'intégrité du message — soit, de l'*information* — doit être considéré comme « bruit » — c'est-à-dire, comme *informe*[10] — et à ce titre, systématiquement éliminé : que le message en question soit la parole divine, celle de la communauté des fidèles… ou celle du poète. Comment en effet ne pas transposer dans le champ poétique actuel et notamment, dans celui des poésies sonores, le double interdit qui pèse, à l'origine, sur le chant liturgique chrétien (Poizat 1991 : 25, je souligne) :

> Doit être impitoyablement rejeté tout ce qui s'attaque à la parole divine, que ce soit au moyen d'*un procédé vocal* qui ne s'en tient plus à sa place d'humble servante de cette parole ou que ce soit par le recours à *d'autres paroles* que celles qui sont considérées comme « authentiques ».

… Ou : « Doit être impitoyablement rejeté tout ce qui s'attaque au message véhiculé par le poème, que ce soit au moyen de *procédés mettant en avant la voix* proférée ou enregistrée — en gros, ce que j'ai appelé : " musiture ", et : " auditure " — ou par le recours à *d'autres types de textes* — relevant du phonétisme, des mots inventés ou recourant aux formes de la langue parlée ordinaire — que ceux qui sont encore assez généralement considérés comme relevant du prétendu " langage poétique " ».

Ou encore : la loi du Verbe, à laquelle répond la place centrale accordée au « message » dans le schéma de la communication (Shannon) comme dans celui des « facteurs » et « fonctions » du langage (Jakobson), fondait une logique communicationnelle visant à marginaliser, voire à exclure tout ce qui, dans le langage et hors langage, risque à tout moment de venir déborder, obscurcir ledit message, idéalement dématérialisé, décontextualisé — pure forme —, *désincarné*. Alors que, dans la cantillation puis la psalmodie des premiers siècles, chaque unité de temps mélodique (chaque note) se superposait le plus exactement à une syllabe — préservant ainsi l'intégrité de la Parole divine qu'elle était chargée de véhiculer —, les mélismes qui y firent une progressive apparition, à la faveur et dans la

10. L'emploi même du terme de « bruit », au sens que lui ont donné les théoriciens de la communication, censément profane — et la caractérisation nettement dysphorique qui s'y attache —, suffirait à établir la continuité fondamentale qui les relie aux législateurs du chant et de la musique sacrés — et à leurs diatribes contre les « braillements » des voix ou le « hennissement » de l'orgue… À l'inverse, Luigi Russolo n'hésitait pas à affirmer — non sans *jubilation* — que (Russolo 1975 [1916] : 54) « *le bruit est bien plus riche de sons harmoniques que ne l'est généralement le son*. »

ferveur de l'*Alleluia*, y introduisirent des séquences mélodiques (des séries de notes) quelquefois assez longues, chantées « sur une même syllabe du mot et selon des écarts très supérieurs à ceux qui prévalent dans la psalmodie[11] » — faisant insidieusement basculer le chant communautaire, de ce vecteur idéal (angélique) de pure et spirituelle signification, qu'il était tenu d'être, à cet espace matériel (satanique) d'impure et charnelle vocalité — informe *et* insensé —, qu'il risquait à tout instant de devenir.

Cette transgression, significativement baptisée *jubilus*, fut d'abord soigneusement limitée à l'« alleluia », terme exclamatif par lui-même dépourvu de toute signification — information *et* forme — autre que de traduire précisément cet état de jubilation : voire de le susciter ou, du moins, de l'amplifier, de le propager parmi l'assistance. Mais le ver était dans le fruit, et toute la chrétienté y mordit à belles dents : S^t^ Grégoire lui-même, ne pouvant faire barrage à cette épidémie, dut se contenter d'en limiter l'usage à certaines périodes de l'année liturgique…

**3. Dufrêne, exemplairement**

***L'histoire***

– Dès 1946, il avait été le second et le plus jeune des disciples d'Isidore Isou. Le 4 mai 1952, il donnait en marge du festival de Cannes son « film imaginaire sans écran ni pellicule », *Tambours du Jugement premier*, dont la « bande son » constitue une manière d'anthologie de ses « poèmes lettristes » antérieurs, exécutés par lui-même[12].

Pourtant, dès mars 1953, il rompt avec l'orthodoxie lettriste, refusant le « non-sens » que constituaient à ses yeux (et plus encore à ses oreilles) les « lettres nouvelles » destinées, par Isou et Maurice Lemaître, à transcrire une diversité sonore que néglige l'alphabet usuel : il y opposait « une criation de transes intranscriptibles » et, à l'instar de Gil J Wolman avec ses *mégapneumes*, créait les premiers *crirythmes* « ultra-lettristes ». Renonçant délibérément à l'écriture, jouant de toutes les ressources sonores offertes par les organes de la profération et échappant, par là, au réductionnisme typographico-phonologique isouien, il s'autorise alors d'« une *spontanéité de base* » conjuguée à l'enregistrement, sur bande magnétique, de la séquence improvisée :

> il n'y a qu'une solution, spécifique, au problème de la reproduction de la *poésie concrète vocale* ; cette reproduction ne peut être qu'une copie

11. Poizat, *op. cit*. p.34.
12. L'ensemble de ses écrits a fait l'objet d'une édition récente, avec CD anthologique (Dufrêne 2005).

*mécanique* parce que l'exécution du crirythme est indissociable de sa conception même.

Toutefois, les capacités créatrices du magnétophone lui-même, fussent-elles limitées, outrepassant la simple fonction de « reproduction », l'auteur admit très tôt qu'il n'avait aucune raison de « [s]e priver de ressources telles que le " rérecording " »…

– Vitalisme organique et pulsionnel, donc, qui irrigue l'ensemble de ses chantiers poétiques, fussent-ils conçus suivant de tout autres principes : *Tombeau de Pierre Larousse* ou *T.P.L.* (1954-1958), enté d'une *Ouverture sans fin* (1961) et de divers « post-scriptum » ; *Cantate des Mots Camés* (1971-1977).

Basé sur un principe rigoureusement « lettrique » qui, en l'absence de syntaxe et de rapports sémantiques préconçus, régit d'un bout à l'autre l'enchaînement de tous les mots d'une même séquence (notés dans une graphie « semi-phonétique »), le *Tombeau* contrebalançait l'« automatisme » spontanéiste des crirythmes par un « astreignant constructivisme » : il conjurait l'abandon à l'informe par le travail formel — la jouissance par le jeu (*jeuissance* ?). Dufrêne y généralise et radicalise l'*allitération*, jusqu'à la paronomase, retrouvant ainsi l'informe et l'insensé, au bout de la chaîne de montage / démontage du sens : « VItrié ! VItriol ! TRIol êHELsa GLOria éLÉissonn - KIrié swanSONN ». Car (Frontier 2002 : 23), « à supposer même qu'ici et là les mots ne soient plus reconnus et identifiés, l'auditeur sait que les sons qu'il entend sont produits par des mots. »

Virtuosité (et jeuissance…) encore accrue(s) dans la *Cantate*, basée sur une contrainte *syllabique* des plus complexes, se résolvant en une suite de 510 pseudo-« alexandrins » engendrés, de proche en proche, à partir de l'unique — et polysémique — cellule matricielle « OM » : « Homme ! Te deum… nibus ! Ondez, homophonies »… Par là, il rencontrait une tout autre histoire, menant des Grands Rhétoriqueurs à l'OuLiPo, dont il fut un « invité permanent » : il était bien le grand « Alliterator »…

***Crirythmes***

– Outre ceux de Raoul Hausmann (« poèmes optophonétiques »), de Tristan Tzara (« poèmes nègres »), de Pierre Albert-Birot (*Poême à crier et à danser*), il revendiquait l'exemple d'Antonin Artaud, de ses « glossolalies » et de ses « xylophénies », et de sa pièce radiophonique alors censurée, *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1947). Il s'inscrivait ainsi dans une histoire — « une histoire secrète » (Marcus 1998 [1989]) —, qu'il contribuait lui-même à écrire : « l'irruption du cri chez Artaud » manifeste « un phénomène d'époque » et « coïncide avec un besoin objectif de renouveau formel du langage poétique ». *Informel* serait peut-être plus approprié…

Avec la *poésie phonétique*, l'accent s'était plus ou moins abruptement déplacé de la « première » à la « deuxième articulation » des linguistes, soit : du plan des « monèmes » à celui des « phonèmes ». C'est qu'on était passé, d'une poésie *typosphérique*[13], versifiée ou en prose, linéaire à quelques expérimentations près (le *Coup de Dés*) — même si elle se lisait, ou se « récitait » à haute voix, de salons en banquets —, à une poésie *phonosphérique* — qu'anticipait, en pleine typosphère, d'arrière-salles de cafés (Hydropathes, Cabaret Voltaire) en cabarets reconnus (Chat noir), une balbutiante poésie *scénique*, corporelle, dans la double dimension vocale et gestuelle que cela implique.

L'irruption de la *phono-technè* offrit à la dimension vocale une dynamique inouïe et insoupçonnée — telle qu'elle osa s'affranchir, d'abord, de la première articulation : l'*Ursonate* de Kurt Schwitters en demeure le magnifique incunable ; puis, même, de la deuxième, au profit d'une poésie résolument *phonatoire*, explorant et exploitant, voire exhibant toutes les potentialités énergétiques et « musicales » (sonores, voire bruitistes) de la profération — « les dessous » de la parole et de la voix —, diversement combinées à celles de la phono-technè. Tels, les crirythmes (Frontier 2002 : 10) :

> amples inspirations, expirations puissantes, coups de glotte, implosion et explosion de consonnes inouïes, frications prolongées jusqu'à devenir mélodies, incroyables voyelles, tous les sons possibles, non seulement les phonèmes, c'est-à-dire les sons qui entrent dans le système de la langue, mais tous ceux que peuvent produire la bouche, les poumons, le larynx, la langue, l'air qui s'échappe en bruissant, le cri « poussé dans ses derniers retranchements ».

*Audio-poésie*, non moins, s'il est vrai « que l'exécution du crirythme est indissociable de sa conception même ». Par l'accent mis sur la matière sonore de la voix, et le recours au magnétophone, cette poésie émancipée de la langue comme de toute notation écrite — soit, de toute forme perceptible *comme telle* — côtoyait la « musique concrète » et la naissante musique « électro-acoustique » : ainsi Dufrêne contribua-t-il, non sans malentendus, aux *Fragments pour Artaud* et à *La Noire à soixante + Granulométrie* de Pierre Henry (1967) ; et son poème *U47* fut enregistré pour un *Panorama des Musiques expérimentales* (1962). Mais sa compo-

13. J'appelle *typosphère* la seconde phase, mécanisée, de la *bibliosphère* : celle où domine la typographie et le livre imprimé (en gros, la « galaxie Gutenberg » de McLuhan ou la « graphosphère » de Régis Debray), et *photo/phonosphère* le stade suivant de l'évolution médiologique : celui de la montée en puissance de la photographie, du phonographe et du cinématographe, qui préparait le passage à l'*audio/vidéosphère* (en gros, la « vidéosphère » de Debray, l'ère « électronique » de McLuhan)…

sante corporelle et scénique l'en éloignait, la rapprochant de la *performance* autant que de la « spontanéité dadaïste » (Tzara) et du « Music-hall » futuriste (Marinetti)…

Université de Grenoble III

---

**Bibliographie**

Bobillot, Jean-Pierre
1996 *Bernard Heidsieck Poésie Action* (Paris : Jean-Michel Place)
2006 « La Voix réinventée. Les poètes dans la technosphère : d'Apollinaire à Bernard Heidsieck », *Histoires Littéraires* 28 : 25-44
2009 *Poésie sonore. Éléments de typologie historique* (Reims : Le Clou dans le fer)

Dufrêne, François
2005 *Archi-Made* (Paris : École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, avec CD)

Freud, Sigmund
1956 [1895] « Esquisse d'une psychologie scientifique », *Naissance de la Psychanalyse* (Paris : Puf)

Frontier, Alain
2002 [1985] « La lettre et le cri », dans Dufrêne, François, *Tombeau de Pierre Larousse* (Dijon : Presses du Réel)

Marcus, Greil
1998 [1989] *Lipstick traces. Une histoire secrète du vingtième siècle* (Paris : Allia)

Martinet, André
1970 *Éléments de linguistique générale* (Paris : Armand Colin).

Milner, Jean-Claude, et François Regnault
2008 [1987] *Dire le vers* (Lagrasse : Verdier)

Poizat, Michel
1991 *La Voix du diable* (Paris : Métailié)

Russolo, Luigi
1975 [1916] *L'Art des bruits* (Lausanne : L'Âge d'homme)

**Adelaide Russo**

# « Pourquoi je joue du tam-tam maintenant » : Forme et Informe chez Jean-Marie Gleize


## Résumé

Dans son essai « Pourquoi je joue du tam-tam maintenant » (*Altitude zéro*), Jean-Marie Gleize s'inspire de la reconsidération des aspects sonores de la poésie par Henri Michaux (« Premières Impressions » dans *Passages*) et propose, à partir du rapport entre symétrie et dissymétrie chez Michaux, un examen du rapport entre forme et informe. S'appropriant le geste de Michaux, il situe la poésie en résumant sa position théorique et notamment la notion de forme. Plusieurs analyses du texte parodique « Le sonnet comme mystère formel. Contribution à l'ambiance photographique » (*Non*) montrent comment Gleize joue avec le rapport asymptotique entre forme et informe. Deux vers tirés de *Simplification lyrique* sont emblématiques de la formation et la dissolution de la forme chez Gleize. Des exemples tirés d'essais et de « Film à Venir » montrent que Gleize emploie la répétition sémantique et sonore, un tambourinage métaphorique, afin d'introduire de la forme dans un corpus qui manque une organisation formelle conventionnelle perceptible.

## Abstract

Jean-Marie Gleize's essay « Pourquoi je joue du tam-tam maintenant » (*Altitude zéro*) is inspired by Henri Michaux's reconsideration of the sonorous aspects of poetry in « Premières Impressions » (*Passages*). Gleize uses Michaux's treatment of symmetry and dissymmetry to examine the interplay between form and its absence. He appropriates Michaux's gesture to situate poetry today, presenting a summary of his theoretical position on the poetic tendencies of our time such as the reconsideration of form. Several critical analyses of Gleize's parodic text « Le sonnet comme mystère formel. Contribution à l'ambiance photographique » (*Non*) demonstrate how Gleize plays with the asymptotic relationship between form and its absence in a number of essays and in a series of texts with the recurrent title « Film à Venir ». Gleize uses repetition, semantic and sonorous drumming, to introduce form into a body of work lacking conventional formal organization.


**MOTS-CLÉS / KEYWORDS :**

Contemporary poetry, sonnet, form, absence of form, repetition, Jean-Marie Gleize, Henri Michaux, Henri Scepi, Jean-Jacques Thomas, Glenn Fetzer

Jean-Marie Gleize choisit la formule « Pourquoi je joue du tam-tam maintenant » comme titre d'un essai qui figure dans son volume de 1997, *Altitude zéro : poètes, etcetera : costumes*[1]. Tout lecteur d'Henri Michaux identifie cette tournure comme une citation de « Premières impressions ». Dans ce poème de *Passages*, Michaux nous explique le pourquoi de son rapport à la dimension sonore de la poésie : « Ne m'étant pas enfant, prêté à jouer avec le sable des plages (manque désastreux dont je devais me ressentir toute la vie), il n'est venu, hors d'âge, le désir de jouer et présentement de jouer avec les sons[2] ». Henri Michaux répond à sa question « Pourquoi je joue du tam-tam maintenant » en énumérant pour son lecteur les raisons pour lesquelles il a choisi le tambour africain comme moyen de communication. Il le désigne comme tel dans une note qui explique qu'il s'agit de l'instrument de musique destiné à transmettre des messages :

Pourquoi je joue du tam-tam maintenant
Pour mon barrage
Pour forcer vos barrages
Pour franchir la vague montante des nouveaux empêcheurs
Pour m'ausculter
Pour me tâte le pouls
Pour me précipiter
Pour me ralentir
[…]
Pour accélérer
Pour précipiter
Pour jeter à bas
Pour quitter le chantier
Pour rire dans le braisier
Pour dévaler
Pour dévaler
Contre la harpe
Contre Versailles
Contre Chopin
Contre l'alexandrin
Contre Rome
[…]
Contre Bossuet
Contre l'analyse
Contre la chaire de vérité
Pour casser

1. Jean-Marie Gleize, *Altitude zéro : poètes, costumes, etcetera,* Paris, Java, 1997, p. 69-75.
2. Henri Michaux, *Œuvres complètes*, édition établie par Raymond Bellour avec Ysé Tran, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, (vol. II,), p. 334.

Pour contrer
Pour contrecarrer
Pour pilonner
Contre les sœurs de la harpe
Contre les draperies
Pour dévaler
Pour dévaler
Pour dévaler
Pour dévaler
Contre le *Nombre d'Or*[3]

Michaux joue du tam-tam pour dévaler contre le *Nombre d'Or* ou plutôt dans le contexte de nos préoccupations pour mettre, grâce à sa dégringolade, de l'informe dans la forme. Pourtant, les cadences rythmiques introduisent une forme mimétique sonore basée sur les répétitions du tambour. *Le Nombre d'or* (ou la section dorée) visé n'est rien de plus qu'une notion esthétique dans le partage asymétrique d'une composition picturale. Le *Robert* le définit ainsi : « Rapport entre la plus grande des deux parties et la plus petite, égal au rapport entre le tout et la plus grande ». Jean-Marie Gleize semble être sensible lui-même à ce jeu de proportions et à la possibilité de le concevoir en termes de dissymétrie. Il a retenu le passage de Michaux et s'y réfère dans « Tout doit disparaître », l'abécédaire du *Principe de nudité intégrale*. Dans l'annotation qui suit le mot **Harpe**, Gleize contraste la désignation analogique du nom d'une rue avec le geste double — explication / contestation — chez Michaux.

> **Harpe.** Dans cette rue, en 1247, il y avait une enseigne qui ornait la boutique d'un luthier, et qui représentait le roi David jouant de la harpe. On l'a donc appelée rue de la Harpe. Dans un poème d'Henri Michaux qui n'a pas de titre [sic] mais qui commence par la question « Pourquoi je joue du tamtam, maintenant ? » on peut lire vers la fin ces deux vers négatifs : « Contre la harpe / Contre les sœurs de la harpe », précédés et suivis de ce vers positif répéter plusieurs fois : « Pour dévaler[4] ».

Gleize juxtapose deux fragments autonomes qu'il lie par la répétition de la référence à la harpe. Les vestiges des associations canoniques qui associent la harpe de David à la représentation figurative de la poésie sacrée se manifestent dans la permutation qui transforme « la harpe » en « les sœurs de la harpe », les muses de la poésie sacrée. En citant Michaux

3. Michaux, p. 342-343.
4. Jean-Marie Gleize, *Le Principe de nudité intégrale, manifestes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1995, p. 96.

presque sans commentaire, Gleize souligne le refus d'un certain emploi de la musique déjà établi par son aîné, et renforce la valorisation de la descente rapide — « pour dévaler » — un geste qui s'exprime dans le vocabulaire de Gleize par la notion de « l'altitude zéro ». Ceci coïncide également avec son désir de — « s'approcher du sol » / « du sol au-dessus de moi » / « le vrai sol intime proprement dit » — avoué dans l'essai « Naître encore » accompagnant le catalogue de l'installation de Franck Fontaine *Dessus Dessus*, faite au couvent dominicain de la Tourette en 1998[5].

Les propos de Michaux représentent de manière emblématique une analyse de la situation de la poésie au vingtième siècle, c'est-à-dire rupture avec toute tradition sacrée ou autre, quête du sens corporel, recours au mouvement et au son, abandon de toute convention formelle, de tout espoir de maîtrise, contre toute notion esthétique établie — « contre le *Nombre d'or* ». En choisissant la formule de Michaux comme titre de son essai « Pourquoi je joue du tam tam maintenant », Jean-Marie Gleize signale son propre effort pour décrire la situation de la poésie à la fin du vingtième siècle et au commencement du vingt-et-unième. Dans un texte de sept pages, il esquisse le plan d'une étude qui contient son propre cours familier de littérature, entamé dans *Poésie et Figuration* et continué dans *A Noir : Poésie et Littéralité*[6]. Le volume qui représente l'aboutissement de cette analyse, *Sorties*, sera disponible en janvier 2009 aux Éditions Al Dante dans la collection de Christophe Hanna, « Forbidden Beach ». Pour expliquer son propre choix du « tam-tam » comme moyen de communication, Gleize aborde le problème de la disparition de la forme en poésie au dix-neuvième siècle. À cette perte des formes, Gleize associe la perte du public : « Affaiblissement puis perte de définition formelle stable et consensuelle, entraînant une rupture avec les lecteurs. La poésie dès lors est devenue élitiste, puis autistique (poésie de la poésie écrite pour poètes). » (Gleize 1997 : 69). Dans cet essai, Gleize propose trois solutions, dont deux ne représentent pas pleinement sa position. Certes, il ne faut pas oublier que « Pourquoi je joue du tam tam maintenant ? » commence par les mots « (Reprendre, amplifier) » entre parenthèses (Gleize 1997 : 69), comme si l'écrivain voulait souligner qu'il s'agit d'un texte en voie d'élaboration. La première proposition — « la restauration » — n'est pas une solution, pas plus que la poésie elle-même. Pour restaurer la poésie à sa « *veritatis splendor* » selon cette tactique, il suffirait de restituer sa vérité

5. Jean-Marie Gleize, « Naître encore » dans Franck Fontaine *Dessus Dessus*, Marseille, Al Dante, 1998, p. 8-9.
6. Jean-Marie Gleize, *Poésie et Figuration*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1983 ; *A Noir : Poésie et Littéralité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1992. Voir aussi l'entretien que Gleize a accordé à la revue *Vacarme* , n° 30 (hiver 2005).

métrique et prosodique (Gleize 1997 : 69). Une deuxième alternative serait d'exploiter pleinement et systématiquement les formes qui existent déjà. Comme exemples de cette deuxième démarche, Gleize inclut les sonnets de Jacques Roubaud ou les *Alphabets* de Georges Perec, un exercice oulipien particulièrement réussi. Deux critiques, Glenn Fetzer et Henri Scepi, ont signalé chacun à sa manière, comment Gleize lui-même a succombé à la tentation d'exploiter les formes existantes dans leurs analyses de la séquence « Le sonnet comme mystère formel. Contribution à l'ambiance photographique », texte publié en 1999 dans la compilation hybride *Non*, regroupant des textes parus sous forme de plaquette comme *La Poésie n'est pas une solution*[7]. Dans son article, « Jean-Marie Gleize, Emmanuel Hocquard and the Challenge of Lyricism », publié en 2005 dans la revue *Studies in 20th & 21st Century Literature*, Fetzer prend l'appellation « sonnet » à la lettre et tente de récupérer Gleize et de le situer parmi les poètes lyriques en utilisant des catégories établies par Jean-Michel Maulpoix, telles que lyrisme du mouvement ou de précarité. Dans sa contribution au numéro spécial de la revue *Formules : Revue des Créations formelles* consacré au sonnet contemporain, Henri Scepi saisit de manière plus perspicace l'enjeu de Gleize. Tout en insistant sur le fait que Gleize n'est pas « un sonneur », Scepi analyse le questionnement conceptuel évident dans cet emploi d'une relique neutralisée — ou d'un *tracé disparu* selon la terminologie de Denis Roche — formule choisie pour mieux établir la filiation entre Gleize et Roche. En sélectionnant le titre « Le sonnet mis à nu par ses… mêmes. Jean-Marie Gleize et la forme impraticable » Scepi signale qu'il avait compris que l'exercice, « Le sonnet comme mystère formel » ne dément pas le projet essentiel de Jean-Marie Gleize, programme qu'il décrit partout, par exemple dans cet extrait tiré des *Chiens noirs de la prose* : « Altitude zéro, la poésie n'est pas une solution, n'est pas une solution, n'est pas une, n'est pas. Alors, la solution est, serait quoi ? Être chien, comment ? Ici, dans l'histoire, […] Être chien ici, continuer avec ça — la prose[8] : » ; ou dans *A Noir : Poésie et littéralité* :

> Quelque chose a lieu, voilà . Ce qui se passe est sans nom. La prose en prose a pour but la vérité pratique. La prose en prose comme poésie après la poésie si elle existait n'aurait littéralement, proprement, aucun autre sens que le sens idiot de dire ce qui est, de dire non, il n'y a rien d'autre. Et alors ? » (Gleize 1992 : 230)

7. Jean-Marie Gleize, *Non,* Romainville, Éditions Al Dante, coll. « Niok », 1999 [Désormais Gleize 1999 a] ; Jean-Marie Gleize, *La Poésie n'est pas une solution*, *H*i.*e.ms* 3 (4), (mars 1999).
8. Jean-Marie Gleize, *Les Chiens noirs de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1999, p. 33. [Désormais Gleize 1999 b]

Scepi commence son interrogation en explorant l'évocation d'une forme fixe, en l'occurrence le sonnet, par une question qui vise l'intention de l'auteur Gleize : « Dans quelle mesure le tracé disparu de la forme sonnet, ce dépôt rémanent permet-il de mettre à nu les actes réfléchis et les conventions de la poésie dans l'épreuve continuée de son propre ressassement ? » (Scepi 2007 : 202). Pour répondre à cette question et pour comprendre le choix de l'appellation ou l'étiquette « sonnet ». Scepi s'appuie sur l'essai théorique clé — « Pourquoi je joue du tam tam maintenant ? » et développe la filiation entre la démarche de Gleize et celle de Denis Roche. Dans une analyse du « Sonnet articulé (sol) », poème qui figure dans *Le Principe de nudité intégrale* — (Gleize le désigne comme tel) —, Scepi souligne comme « ce sonnet articulé participe […] de cette veine parodique » développée par Tristan Corbière au dix-neuvième siècle dans *Les Amours jaunes* et identifiée et étudiée par Gleize dans le chapitre de *Poésie et figuration* qu'il lui consacre : « Le Lyrisme à la question. Tristan Corbière » (Gleize 1983 : 106-107). Scepi fait le rapprochement entre la formule de Gleize qui désigne le jeu de Corbière — sa manipulation du sonnet « comme forme fixe mobile » (Scepi 2007 : 205) et la tension paradoxale entre forme et informe — ou apparition et dissolution de la forme — au sein de la poésie telle qu'elle est conçue par Gleize. Scepi décrit ce paradoxe ainsi :

> La valeur du sonnet en l'occurrence n'est pas de substituer au principe de l'unissonance, la dissonance, mais bien de procéder à l'inscription d'une formalité générique, à un travail concerté de la citation de la forme impliquée, à partir de laquelle s'organise, à l'intérieur de son fonctionnement propre un geste de critique qui à tout instant menace sinon de l'invalider du moins de le suspendre. Après tout « poésie » est le nom attribué à cette opération paradoxale. (Scepi 2007 : 205).

Scepi décrit de manière très détaillée la série « Le sonnet comme mystère formel. Contribution à l'ambiance photographique » (Gleize 1999 a [ *Non* ]: 29-35) à partir de l'identification de la citation de Jacques Roubaud, l'expression « mystère formel » utilisée dans le titre[9]. Scepi souligne l'agencement des vers de 15 au lieu de 14 lignes, établit une équation entre l'écriture « averbale » de Gleize et ce que Scepi appelle le « recadrage » — « de resserrement de la prose dans la prose en prose » (Scepi 2007 : 206). Il faut retenir comment Scepi décrit le lexique qui caractérise les « sonnets » de Gleize :

9. Voir Scepi 2007 : 206, note 12. Dominique Moncond'huy a communiqué la source de la citation à Henri Scepi. Il s'agit d'une formule que Roubaud cite dans son introduction à l'anthologie *Soleil du soleil*, Paris, P.O.L., 1990, p.11. Il faut noter que Gleize dédie son essai *Rimbaud comme*, (Paris, Hachette, 1993) à Jacques Roubaud.

> Refusant le poème et sa rhétorique, c'est-à-dire son ordre, l'écriture s'oriente bien plus en direction du document ou de témoignage, du relevé ou de prélèvement. C'est à un nouveau « lexique » qu'il faut se reporter, un répertoire de désignations et d'opérations qui échappe de toute évidence aux catégories de la littérature et aux classifications conventionnelles de la poésie. Ou comment rendre la poésie autre, dissemblante, restituée à son altérité radicale, c'est-à-dire à son impossibilité. (Scepi 2007 : 207)

Dans une note à la fin de *Non*, Gleize s'explique en dévoilant « le mystère formel » des sonnets en termes de la nature averbale, toponymique de la séquence :

> … *le sonnet comme mystère formel* est composé d'une suite de légendes pour des photographies qui ont été détruites ou qui n'ont jamais été prises. Elles participent de loin au projet d'autobiographie. Je suis quelque chose de futur. (Gleize 1999 a: 171).

Pour Scepi, les intervalles créés par la juxtaposition des toponymes et d'autres substantifs relèvent de la pratique photographique déjà présente dans le titre de la séquence : « […] Contribution à l'ambiance photographique » plutôt que d'une construction poétique. Les propos de Scepi recoupent ceux de Jean-Jacques Thomas dans son analyse perspicace « Sténopé de Jean-Marie Gleize » publié dans *Formes poétiques contemporaines* en 2005[10]. Scepi trouve ce choix de rapprochement entre le sonnet et « l'ambiance photographique » hautement subversive. Le sonnet ne peut pas « contribuer à l'ambiance photographique » sans risquer de perdre sa définition même :

> […] en vérité, ce modèle [photographique] vient oblitérer le poème fixe comme lieu et opération de la construction poétique, et avènement de la poésie comme jeu de formes ou jeu avec les formes » (Scepi 2007 : 209).

Henri Scepi constate que la tentation de la forme — « l'épreuve du formel » — joue un rôle fondamental pour l'écrivain « en quête du réel », c'est-à-dire Jean-Marie Gleize:

> L'épreuve du formel n'a de pertinence et d'efficacité qu'à favoriser l'expérimentation des dispositifs : le sonnet apparaît bien, aux yeux de Jean-Marie Gleize, comme une trace qui bouge, une forme bougée, jamais congruente avec elle-même ou avec l'idée (idéalité) qu'on s'en donne (Scepi 2007 : 210-211).

10. Jean-Jacques Thomas, « Sténopé de Jean-Marie Gleize », *Formes Poétiques Contemporaines*, nº 3 (juin 2005), p. 11-26. Par des approches bien particulières et diverses, Scepi et Thomas explorent comment Gleize aborde le rapport du langage au réel.

Scepi comprend que ce n'est pas telle ou telle forme poétique qui intrigue Gleize. Le mystère pour lui est ailleurs. Selon Scepi,

> […] le mystère se déplace ; il n'affecte plus le domaine des formes, mais celui des choses et du rapport au réel : il désigne l'inconnu de la forme, ou son envers, qui est l'informe et l'informulable » (Scepi 2007 : 211).

Scepi perçoit une vérité qui marque toute l'œuvre de Gleize, l'équilibre toujours instable entre forme et informe. En consacrant un dossier à Jean-Marie Gleize, les éditeurs de la revue *Formes poétiques contemporaines* ont reconnu ce que Jean-Jacques Thomas a identifié chez lui comme une préoccupation relative au texte littéraire en tant que construction formelle modelée (« shaped material construct[11] »).

Gleize est conscient de la difficulté inhérente à ce paradoxe. Dans une remarque post-scriptum de première urgence à « Pourquoi je joue du tam tam maintenant ? », il déclare cependant : « — Je crois à la responsabilité formelle des écrivains. On écrit en toute connaissance de cause. Écrire c'est prendre un parti » (Gleize 1997 :72). La « responsabilité formelle » de Gleize depuis plus d'une décennie est sa position de « post-poète » — ou comment « continuer la poésie, ou la littérature après la poésie » (Gleize 1997 : 71) ? Et ceci, tout en envisageant que la chose — poésie — peut ne pas exister. En proposant la disparition totale de la forme « poésie », certes, Gleize veut provoquer, mais le défi est réel. C'est son parti pris et il y croit. Il insiste sur l'assertion que la poésie n'est pas éternelle. Il nous l'explique ainsi :

> Je ne vois pas bien pourquoi l'hypothèse d'une disparition de la poésie comme telle serait impensable ? Y a-t-il quelque chose qui ne soit pas appelé à disparaître ? La poésie n'est pas éternelle. Les « formes » de la poésie que nous connaissons ne sont pas éternelles, ni naturelles. Il n'y a pas toujours eu des sonnets, il n'y en aura pas toujours (malgré les records de longévité de cette magnifique forme fixe infixée infixable). De même je n'ai jamais très bien compris ceux qui m'expliquent que l'octosyllabe, ou le décasyllabe ou l'alexandrin seraient en quelque sorte des rythmes quasi naturels, inscrits dans le « génie » de notre langue… Y aurait-il ces temps-ci une crispation des intéressés (écrivains) pour la protection de la poésie comme telle ? Estime-t-on la poésie menacée ? Je me vois mal signer pour un comité de défense. Je suis tout à fait pour la *reconversion de notre industrie logique.* (Gleize 1997 : 74-75)

11. Jean-Jacques Thomas, « Jean-Marie Gleize's Poetic Pics », *L'Esprit Créateur*, Vol. 48, nº 2 (2008), p. 33 [p. 32-45].

Gleize ne craint pas de représailles ; il constate qu'il n'est pas seul dans sa démarche, que d' autres partagent sa pensée, qui écrivent « en régime franchement post-générique » et il les nomme : Guyotat, Jabès, Novarina, Lucot, Butor, Maurice Roche (Gleize 1997 : 71). Comme Jean-Marie Gleize, ils écrivent des « livres » sans aucune autre désignation générique. Cependant pourquoi considère-t-on ces livres comme appartenant à la littérature ? Essayons de répondre à cette question en utilisant l'œuvre de Gleize comme exemple. D'abord, l'œuvre de Jean-Marie Gleize (et d'ailleurs tout ouvrage qui prétend être littéraire) inspire la réflexion, voire la méditation complexe et non pas uniquement la simple consommation. La « forme » littérature s'adresse aux exégètes littéraires réclamant chez eux (chez moi) le désir de savoir comment ça marche et de comprendre les implications de cette démarche. Dans ce dessein, commençons par une citation du texte qui marque, d'une certaine manière, l'entrée publique en « poésie » de son auteur — *Simplification lyrique* (1987)[12]. Le processus créateur que l'écrivain met en scène dans le passage cité ci-dessous est emblématique de la transformation de l'informe en forme, acte que Gleize accomplit chaque fois qu'il prend la plume :

> Il n'y a rien que multiplient des circonstances, ce qu'indique un instant d'orage, panne, la fumée sourde sur le lac, un infini de restes. Ce reste est d'enfance, comme animé de géométrie froide ; cadre du *Lavoir*, *noir d'Ecluse* en ruine, ensemble des couches tassées sous le Nom. L'image vient dans le vacarme. Elle se tire en se liquéfiant. Sans définition, abandonnée à ses bords, produite pour sa précarité et son insuffisance (Gleize, 1987 : 9).

Dans ce passage, Gleize décrit le passage de l'informe en forme, la transformation de la pensée en paroles, processus qui évoque « Les Grenades » de Paul Valéry ou « L'Huître » de Francis Ponge, l'évolution qui permet l'émergence de la circonstance surgie de cet « infini de restes ». Ce n'est pas simplement l'évocation du souvenir proustien, la mise en présence de la mémoire ; il s'agit de l'acte même d'entrée en scène, de « naître encore » au monde, l'acte qui facilite la séparation des couches de perceptions tassées sous le Nom. Certes, Gleize admet que « l'image vient dans le vacarme », mais elle est précaire —, « elle se tire en se liquéfiant ». Dans cette image évoquant le procédé chimique qui fait apparaître l'image photographique, Gleize souligne l'équilibre instable de ce qui perd sa forme exactement au moment de l'assumer, ou pour le dire autrement

12. Jean-Marie Gleize, *Simplification lyrique*, Paris, Seghers, 1987.

— le constat que la forme est toujours menacée par sa propre transmutation en informe. L'équation est polyvalente et ambivalente ; le processus de transformation est toujours approximatif — voir asymptotique.

Les textes de Gleize se composent d'images qui émergent, apparaissent pour ensuite se liquéfier, se dissoudre. Cependant, la valorisation de l'image est depuis toujours suspecte pour Gleize — position d'un parti pris anti-surréaliste, refus de l'esthétique qui surestime l'importance de l'image. Le visible même, est problématique pour lui. Il reconnaît « la part irréductible d'invisible *dans* le visible » (Gleize 1997 : 107), comme il l'a constaté à plusieurs reprises à propos de la poésie de Michel Deguy, surtout dans un essai intitulé justement « Toujours pas d'image » (Gleize 1997 : 107-115)[13]. Si la position de Gleize est à priori contre l'image, cela n'empêche pas l'écrivain d'exploiter l'image en employant les formules qui évoquent des fragments visuels répétés qui lient son œuvre d'un volume à un autre pour créer l'impression d'une entreprise en procès et progressive grâce à, et malgré, sa nature inchoative. « Le lavoir » de *Simplification lyrique*, par exemple, réapparaît et prend forme dans *Les Chiens noirs de la prose* (Gleize 1999 b: 64). De la même manière, Ivik, le petit esquimau, personnage central de *Film à venir : conversions* et *Sucre noir* — les deux volumes les plus récents de Gleize — se trouve aussi dans le volume de 1999 sous la rubrique « Essais d'autobiographie prématurée » « 1955 » (Gleize 1999 b: 154-155). La formule, « essai d'autobiographie prématurée », est celle dont il s'est servi pour caractériser les légendes de photographies employés dans « Le Sonnet comme mystère formel. Contribution à l'ambiance photographique » [Voir *Non* (Gleize 1999 a : 171)]. Pour conclure, démontrons comment un de ces fragments — « Film à venir » — s'actualise dans le volume qui porte ce titre et comment, dès son apparition Gleize est conscient de la manière dans laquelle « l'infini de restes » prendra forme. Il est essentiel de retenir que l'incursion de l'idée du « Film à venir » s'impose simultanément par l'évocation des représentations visuelles et par la nature indélébile des sonorités. Dans *Le Principe de nudité intégrale Manifestes*, le texte « Film à venir » décrit le triple mouvement qui transforme « restes » en « mémoire », « informe en forme », « idée en paroles » sous forme d'un récit de rêve :

> Le poème commence à la notion d'une allée qualifiée *creuse* et *secrète* ou plutôt « de tilleuls chastes-voilés ». Mais la citation est fausse. Une autre, dans la mémoire, la recouvre : « fascination pour les désordres et les violences d'ici ». Suivaient ces mots : « ils ne valent ni l'amour,

13. Ce texte représente la contribution de Gleize au premier colloque international consacré à Michel Deguy en 1995. Voir *Michel Deguy : « Le Poète que je cherche à être »*, édité par Yves Charnet (Paris : Belin / La Table Ronde, 1996).

> ni les yeux, ni la bouche, ni l'amour ». Le poème était comme la première écriture d'un scénario ou comme le retour d'une page blanche. Sur les épreuves il avait lu ces mots : « Film à venir. » Mais, à force, l'idée de l'impression en souffrance, l'idée d'une phrase perdue (ou plusieurs fois remplacée par une autre, toujours plus proche de la phrase originelle dans le souvenir), ou la notation abstraite des gestes, mouvements, expressions du visage et des lèvres, ou la contemplation plusieurs fois par jour du « positif noir », ou du Polaroïd trouvé sur le sol d'un parking en Italie (Assise), tout cela n'avait plus fait qu'une seule boule noire, un seul caillou dans la paume ou sur la langue à l'intérieur des joues, solide et dur, quelque chose appelant (en rêve ?) la substitution du *film* à ce poème (mais avait-il jamais existé ?). Dans le rêve le poème avait fini par se confondre avec les premières paroles d'une chanson d'enfance :
>
> Nous n'irons plus au bois
> Les lauriers sont coupés (Gleize 1995 : 74-75)

Gleize joue à la fois avec la liquéfaction de l'image et la quête d'une phrase perdue — c'est-à dire, la dissolution du visuel — l'imposition du sonore, et de la perception de transformation, la fusion des expressions, le « " positif noir " du Polaroïd » — qui se manifeste sous la forme d'« un seul caillou dans la paume » — « une boule noire » « sur la langue ». (Les lecteurs entendent de nouveau des échos de Beckett (*Molloy*) et de Ponge (« la perle » de « L'Huître ».) La chanson qui hante l'écrivain « Nous n'irons plus au bois / les lauriers sont coupés / » reste comme un « fantôme » ou tracé disparu réapparu que Gleize expliquera dans la suite du texte :

> (mais ça n'était pas non plus, encore, la première phrase). Pourquoi ce futur ?
> Quel est le lien d'*aller au bois* et *la coupe des lauriers* ? Dans quel film à venir ?
> À quels points secrets (ramenés ou transportés ?). Tout est maintenant comme si :
>
> abolition (ablation) du passé
> abolition (ablation) du futur,
>
> figuration des surfaces (sol, page, miroir) et considération des fragments
> *sur* les surfaces (ainsi dégagées) (obtenues) (Gleize 1995 : 75)

Gleize est en train cette fois-ci d'interroger, sur le plan sonore, le passage de l'informe à la forme — de la forme à l'informe.

La hantise sonore se manifeste dans « Film à venir (lettre) », un texte de *Non* (Gleize 1999 a : 69-90). Les éléments du texte précédent se retrouvent sous forme d'une lettre destinée à « Joëlle » sa femme. Il

continue son questionnement à propos du lien entre les deux propositions de la chanson d'enfance.

> « Film à venir (lettre) »
> maintenant joëlle
> quel est le lien
> d'aller au bois
> et la coupe des lauriers ?
>
> je viens de lire le poème
> et je retiens
> que dans sa mémoire
> il commence à la notion d'une allée
> qualifiée et creuse et secrète
> ou plutôt
> « de tilleuls chastes-voilés »
>
> mais la citation est fausse
> comme toutes
> et celle qui commence « fascination
> pour les désordres et les violences
> d'ici »
> suivaient ces mots
> « qu'elle avait laissé tomber
> en dehors d'elle-même
> et d'autre pages du livre »
>
> ne valent ni l'amour
> ni les yeux ni la bouche
> ni l'amour (Gleize 1999b : 71)

Les intersections entre les deux textes sont si multiples que l'un semble être le condensé ou l' explication de l'autre. On pourrait tracer ce type de remaniement de répétitions, la publication des versions successives d'une pensée unique. Cet emploi unificateur des répétitions, cette réouverture ou recommencement de questionnement basé sur le pouvoir sonore de certains mots, certaines phrases, des citations choisies, des concepts à explorer, renouveler — telle la formule « Film à venir » — caractérisent la quête de Jean-Marie Gleize et font de son œuvre une entreprise engagée dans la problématique du rapport entre forme et informe.

Pour conclure cette étude de l'équilibre instable et réciproque entre forme et informe chez Gleize, citons « Poésie et vérité », texte du *Principe de nudité intégrale,* qui confirme ma conviction que Gleize compose ses textes en tenant compte du pouvoir sonore évocateur du réel — une démarche qui pourrait être rapprochée à l'invention musicale sérielle

(démonstration à venir). Dans ce texte, il s'agit d'une autre série de permutations phoniques, inspirées en partie des « Premières Impressions » de Michaux :

> **Poésie et Vérité**
>
> Contre les fards, blancs de fards, fards blancs de
> céruse, blancs communs de théâtre, fards blancs de
> Krems, d'albâtre et blancs fins, de Circassie et de perle,
> etc.
> Contre les fards blancs du théâtre.
> Contre les poudres et le talc.
> Pour le *blanc de baleine* inodore, translucide, cristallin,
> *Pesanteur spécifique : 0,943,*
> *Fusion : 49 °C.*
> Donne, quand il brûle, une flamme éclatante. (Gleize 1995 : 38)

Les lecteurs du livre *Film à venir* et du livre d'artiste *Sucre noir* retrouveront les évocations des scènes clés des deux ouvrages récents. Grâce à la répétition des sons et des formules, le tam-tam producteur de sens semble être emblématique de la démarche de Gleize. Quand l'écrivain nous explique « Pourquoi il joue du tam tam maintenant », il est en train de partager un secret avec ses lecteurs. Son emploi de la répétition de ce qui le hante donne forme à l'informe, crée l'œuvre, et justifie mon propre désir de faire du tam tam autour des écrits de Jean-Marie Gleize.

Louisiana State University, Baton Rouge, USA

**Bibliographie**

Charnet, Yves, ed.

1996 *Michel Deguy : « Le Poète que je cherche à être »*. (Paris : Belin / La Table Ronde).

Fetzer, Glenn.

« Jean-Marie Gleize, Emmanuel Hocquard, and the Challenge of Lyricism ». *Studies in 20th and 21st Century Literature.* Vol. 29. nº 1 : 29-46.

Gleize, Jean-Marie

1983 *Poésie et Figuration*( Paris : Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives »).

1987 *Simplification lyrique* (Paris : Seghers).

1992 *A Noir : Poésie et Littéralité* (Paris : Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie »).

1995 *Le Principe de nudité intégrale, manifestes* (Paris : Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie »).

1997 *Altitude zéro : poètes, costumes, etcetera,*(Paris : Java).

1998 « Naître encore » dans Franck Fontaine *Dessus Dessus* (Marseille : Al Dante).

1999 a. *Non* (Romainville : Éditions Al Dante, coll. « Niok »).

1999 b *Les Chiens noirs de la prose* (Paris : Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie »).

mars 1999. *La Poésie n'est pas une solution*. *Hi.e.ms* 3 (4) : 1-36.

2004 « *Les chiens noirs de la prose* : entretien Jean-Marie Gleize par Claude Millet » , *Revue des Sciences Humaines*, « Poésie en procès », textes réunis par Claude Millet, Nº 276 (4/2004) : 197-204.

2005 *Vacarme* nº30.

2007 *Film à venir. Conversions* (Paris : Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie »).

2007 Jacques Clerc. *Sucre noir*. (Crest : La Sétérée).

Michaux, Henri.

2001 *Œuvres complètes*, édition établie par Raymond Bellour avec Ysé Tran (Paris : Gallimard,-« Bibliothèque de la Pléïade »)(vol. II.).

Scepi, Henri

« Le sonnet mis à nu par ses…mêmes. Jean-Marie Gleize et la forme impraticable » *Formules : Revue de création formelle* 12 : 201-211.

Thomas, Jean-Jacques.

« Sténopé de Jean-Marie Gleize », *Formes Poétiques Contemporaines*, 3 : 11-26.

« Jean-Marie Gleize's Poetic Pics », *L'Esprit Créateur*, Vol. 48, nº 2 : 32-45.

**Laurent Fourcaut**

# L'écriture poétique de Dominique Fourcade comme « forme informe » : le cas exemplaire de *Xbo* (1988)


## Résumé

Le poème de Dominique Fourcade, *Xbo*, entièrement autoréférentiel, travaille à se produire dans « la langue xbo », aimantée par « l'insens », traitée comme un corps avec lequel l'écrivain entretient une véritable relation érotique. Il entend retrouver un rapport primitif entre monde et langage, remontant à l'expérience enfantine de la conjonction heureuse du corps du monde et du corps des mots, le premier s'étant alors incarné dans le second, point encore occulté par la pellicule du symbolique. Les modalités de cette poétique découlent de l'effort pour nettoyer la langue des formes parasites dominantes. Si bien que le poème, affranchi de toutes attaches, se développe par le pur travail de son signifiant et s'achemine ainsi vers le « cœur dur de la langue [qui] est vide de sens ».

## Abstract

The Dominique Fourcade's poem, *Xbo*, entirely self-referential, works to manifest itself in "la langue xbo", magnetized by "l'insens", and treated like a body with which the writer maintains an erotic relationship. For him it's about finding a primitive connection between the world and language, whose source lies in the childhood experience of the happy joining of the body of the world and the body of words; the first being incarnated in the second, but not yet eclipsed by the film of the symbolic. The methods of this poetic rise from an effort to cleanse the language of the prevailing parasitic forms. So much so that the poem, freed from all bonds, develops itself by the pure work of signifier, and sets itself on the path to the "hard core of language [which] is meaningless".


**MOTS-CLÉS / KEYWORDS :**

Autoréférentiel, réel, érotique, symbolique, imprononçable, identité, naturalisation
Self-referential, real, erotic, symbolic, unpronounceable, identity, naturalization

Après quatre livres de poésie où l'influence de René Char se faisait nettement sentir[1], Dominique Fourcade, né en 1938, a cessé d'écrire, se consacrant à la critique d'art, et n'a repris l'écriture poétique que dix ans plus tard, en 1983, avec *Le Ciel pas d'angle*. Depuis lors, son œuvre, extrêmement originale, une de celles qui comptent le plus aujourd'hui en poésie, se laisse caractériser globalement comme une « forme informe », selon la formule décisive qu'on peut lire dans *Le Sujet monotype* (Fourcade 1997 : 49) : « déborde/ un ourlet mal cousu/ autour de la forme/ informe ». Le projet de l'auteur semble être le suivant : il importe de procéder à un "nettoyage" radical des formes littéraires héritées, et, sur cette table rase, de reconstruire ce qu'il appelait déjà, dans *Une vie d'homme* (Fourcade 1969 : 35), une « contre-nuit », comprenons un symétrique de la vraie nuit, une nuit convertie en texte, car la nuit offre le monde dans sa vérité, débarrassé du carcan, et du leurre, des formes trop dessinées, trop découpées par le jour, c'est-à-dire donc un univers textuel aussi semblable que possible à cette nuit, où la ductilité, la plasticité sans visage des *formes informes* soient telles qu'elles autorisent une libre circulation du sens, ou plutôt de ce que *Xbo* appelle « l'insens » (Fourcade 1988 : 68)[2], un sens que je qualifierai, par une première approximation, de souverainement et terriblement inhumain, étranger qu'il est, absolument, au *bon sens* ou au *sens commun*, un (in)sens *défiguré* collant le plus possible, à l'opposé, et très sensuellement, *aux sens*. Car il est fondamentalement question, chez Fourcade, de façonner un poème qui soit *un corps*, un corps qu'on aura su doter de propriétés telles qu'il soit à même de satisfaire rien de moins que le désir. Ainsi le corps du poème fourcadien devient-il, à la lettre, une sorte de corps pulsionnel. De cette aventure poétique à ma connaissance sans équivalent, l'analyse de *Xbo* (Fourcade, 1988), que je vais maintenant proposer, s'efforcera de donner une idée aussi précise et parlante que possible.

Comme de juste, le titre donne le la ou, si l'on préfère, fournit la clé du poème qu'il amorce — car c'est bien d'un poème qu'il s'agit, unique, continu, homogène par-delà les variations et les relances, ainsi que l'auteur y insiste à plusieurs reprises, par exemple en écrivant ceci : « Le poème atteint la condition anaérobie à laquelle je tends confusément depuis son départ. » (p. 52), ou cela : « At this stage Gustaf said *Xbo* is a seamless poem, all you need to do is leap across, will one be able to read it in one

1. Voir L. Fourcaut, « Germes d'illisibilité dans les premiers livres de Dominique Fourcade », à paraître dans les actes du colloque international de San Diego (Californie, USA) « Liberté, licence, illisibilité poétique » (Point Loma Nazarene University & Université de Valenciennes, France), janvier-février 2008.

2. Les citations de ce livre seront simplement suivies du numéro de page, entre parenthèses ; comme il n'est pas paginé, la page de titre a été affectée du n° 3, et ainsi de suite.

sitting I wonder […] » (p. 66), c'est-à-dire, à peu près : « À ce stade du livre, Gustaf a dit que *Xbo* était un poème sans couture, tout ce que vous avez à faire est de le traverser d'un saut ; sera-t-on capable de le lire d'une seule traite, je me le demande ». Au seuil du poème, donc, ces trois lettres, *Xbo*, constituent la première forme informe, et relèvent moins de la provocation que de la déclaration d'intention et du programme, dans la mesure où elles transgressent la condition ordinaire de lisibilité d'un texte, fût-il poétique, à savoir qu'il soit composé de mots enregistrés au lexique, formes normées, dociles porteuses de sens. L'auteur opte clairement pour *une autre langue*, qu'il nommera d'ailleurs plus loin « la langue xbo » (p. 61), à l'intérieur de laquelle le mot a statut de « xbéité ». S'il est clair que les mots de cette langue-là n'ont pas de sens — même s'ils sont appelés à en conquérir, à en construire un autre —, il est essentiel de saisir que ce qu'ils cultivent, c'est la jouissance sensuelle d'eux-mêmes comme matériau plastique, tactile et sonore. Le sens articulé, ordonné et communicable, est récusé au profit d'une relation véritablement érotique avec le corps de cette langue-là, de cette langue traitée comme un corps :

> Je me croyais préparé à tous les érotismes
> Il a fallu réinventer chaque étape de cette écriture, en me défaisant
> Pour que je dispose le texte le corps le poème
> Sans pivot
> Sans relief
> Sans repère (p. 8).

On voit que ce livre, *Xbo*, se développe dans la pleine conscience de lui-même, de son fonctionnement, de sa radicale étrangeté, de ses enjeux : « Le poème auquel je suis appelé est un poème que je ne puis comprendre, mais sensuel comme du Rembrandt. Un poème écrit dans aucune langue. S'impose un poème illisible. […] C'est un produit imprononçable. » (p. 7). Davantage : il est totalement autoréférentiel, étant à lui-même, d'un bout à l'autre, son propre objet, c'est-à-dire le thème dont il traite *et* la matière qu'il travaille, transforme et finalement — j'y reviens — produit. Et l'une des façons qu'il a de se réfléchir est justement de dire sans fard : je suis à moi-même mon propre objet. En voici les occurrences les plus significatives : « Le poème :/ […]/ Une masse pas visible/ Pas tenable/ Un corps insonore/ *Qui fonctionne en se nourrissant d'elle-même* sans qu'on puisse la cerner/ […] » (p. 55, souligné par moi). Et ceci : « Une masse s'éclaire à son propre néon » (p. 56). Et enfin, limpidement : « Le poème réside dans l'histoire de lui-même » (p. 64).

Avant de revenir plus en détail sur les modalités de production de ce poème suavement et périlleusement informe, il est indispensable de s'interroger sur les motivations d'une telle entreprise. Pourquoi cet éclatement délibéré des formes et du sens ? On est presque tenté d'ajouter : à quoi bon ? Or la raison est la plus passionnée qui soit, la plus inéluctable aussi bien : il s'agit de retrouver, donc de reconstituer dans et par l'écriture, un certain rapport, primitif, entre le monde et le langage, entre les mots et les choses. Peu de pages de *Xbo* sont consacrées à cette question de la racine de l'entreprise ; elles sont d'autant plus précieuses, et exigent qu'on s'y attarde. L'enfant — l'*infans*, celui d'avant le langage conventionnel, d'avant le sens standard institué, ce qui fait écrire à Dominique Fourcade, dès la deuxième page : « Nous avons des points de connaissance enfantine, noyés dans un océan de perdition » (p. 6) — l'enfant a eu fait cette expérience bouleversante, aux conséquences ou aux implications de laquelle le poète adulte refuse farouchement de se soustraire, et c'est même ce qui le constitue, lui, Dominique Fourcade, comme poète, expérience de la conjonction heureuse de deux corps : celui du monde — ou de la femme, qui joue ici comme ailleurs, en poésie, le rôle de médiatrice — et celui des mots. Car la caractéristique la plus déterminante de cette expérience, c'est précisément que les mots avaient une consistance et une puissance matérielles, sensuelles, au point que — on touche là à l'essentiel — le corps du monde a pu *s'incarner* dans ces mots : la chair s'est faite verbe, verbe de chair, de sorte que depuis, dans l'expérience poétique qui se calque sur cette expérience primordiale, « Seul le mot est créateur de chair » (p. 24). C'est juste après cet énoncé radieusement scandaleux que vient l'important segment qu'il me faut reproduire tout du long :

> Je me rappelle enfant
> J'étais tellement étonné de découvrir que la nuit avait une musculature
> Puis la pratique est venue j'ai aussi compris qu'aucune nuit n'aurait la même musculature
> Dès lors quand je pensai nuit je pensai musculature inconnue je pensai différences inquiétudes
> Je pensai langue comme seul corps disponible
> Langue corps efficace
> Le mot gaule par exemple
> Enfants quand nous allions aux noix nous n'avions que lui pour les descendre
> Je pensai corps
> Je pense langue musculature nuit j'écris je vis le trouble immense du premier corps connu
> Premier corps éternel (p. 24-25).

Comment comprendre l'énoncé « la nuit avait une musculature » ? Comme une métaphore, qui dirait le corps merveilleusement palpable du monde sans figure de la nuit ? Ou comme une sorte d'hypallage, la musculature étant celle de la première femme connue, et connue de nuit, ayant suscité « le trouble immense du premier corps connu », revécu depuis dans l'écriture ? Quoi qu'il en soit, le résultat est le même : la singularité irréductible du « réel », pour employer un terme qui occupe une place centrale dans la « grammaire » fourcadienne, en l'occurrence du *réel majuscule du corps* — qu'il soit, donc, celui du monde ou celui de la femme —, avant que d'être recouverte par la pellicule uniformisante du symbolique (du langage comme système symbolique, que précisément, on l'a compris, Fourcade récuse, ce qui s'est marqué d'emblée dans le troisième mot du texte, « Ymbol » (p. 5), le mot *symbole*, pris dans le symbolique dont il est l'emblème, ayant été décapité, la tête, le visage, la forme, gage de l'essence, ce leurre, étant ce dont il faut se débarrasser ; pellicule, ou tout simplement peau : « J'écris en ôtant aux mots leur peau / Je vise à la ressemblance du poème avec le textuel une fois la peau enlevée » (p. 7)), le grain irremplaçable, dis-je, du corps irréductiblement spécifique ou « différent » des êtres et des choses (« aucune nuit n'aurait la même musculature »), puisqu'il ne pouvait être conservé dans et par la machine à broyer le grain du réel qu'est le symbolique, s'est en quelque sorte fixé, ou greffé, sur certains mots, mais ces mots en tant qu'ils étaient, eux aussi, à part entière, des choses, matériels et sensuels comme des corps, toute la charge sensuelle du réel s'étant reportée du coup, pour le poète, dans ce réel du langage. De là ces deux vers qui signent la poétique de Fourcade, telle que, depuis lors, elle n'a fait que croître et embellir : « Je pensai langue comme seul corps disponible / Langue corps efficace ».

On comprend dans ces conditions que le poète puisse écrire : « Nous écrivains […] nous sommes morts au monde » (p. 17-18). En somme, Dominique Fourcade souscrirait sans doute à la déclaration fameuse de Proust (une de ses références littéraires majeures, au demeurant, avec notamment Hölderlin, Rilke et la poésie américaine) : « La vraie vie [...], c'est la littérature. » (Proust 1999 : 289). À condition, bien sûr, d'entendre « littérature » au sens de jouissance du corps de l'écriture, tel qu'il se trouve évoqué, entre autres, par ces vers : « Ô mots / Natures sans lieu / Corps sans corps / Pleins de quelques drames » (p. 31), le corps de l'écriture valant pour le corps absenté du monde, ce qui justifie encore cet énoncé : « L'en même temps du monde de l'écriture et de l'écriture du monde » (p. 38). Proust, du reste, est mentionné : « (La phrase de Proust et son déclenchement de mousson) » (p. 20), dans des termes qui attestent l'*effi-*

*cacité* de la langue-corps : elle enfante véritablement un monde, avec, par exemple, ses phénomènes climatiques propres.

Le but de l'écriture, c'est donc de fabriquer pour le désir ce qu'on pourrait appeler une matrice de synthèse, et qui soit creusée « dans le seul corps, la langue » (p. 8), une langue que de ce fait, et de ce fait seulement, on pourra qualifier de *maternelle* — même si ce corps est vide, en vérité, et surtout s'il est vide : on se blottira dans cette niche, à l'instar des « mots [*qui, à la dernière ligne du texte, au bord du vide qu'ils n'auront jamais masqué*] se pelotonnent dans l'étendue et disent oh cuddle me, cuddle me » (p. 75), oh câline-moi, câline-moi —, de façon à faire l'épreuve quasi extatique d'une mort symbolique par *regressus ad uterum*. Voici en effet comment se poursuit le segment cité et commenté tout à l'heure :

> Étais-je adolescent
> Quand j'ai demandé à mon interlocutrice si le lieu de la mort était dans la chaleur utérine
> Elle a répondu que seule l'écriture me permettrait d'explorer
> (p. 25).

Tels sont, si je ne m'abuse, et le mobile : retour fusionnel dans la nuit maternelle du monde, et le dispositif principal de la poétique fourcadienne : constitution du texte en « contre-nuit », en « corps linguistique […] de la poche anonyme » (p. 13).

Examinons maintenant quelques-unes des modalités les plus remarquables de cette poétique, ce que l'auteur lui-même résume d'un mot, « le mode » (p. 27).

D'abord vient la nécessité de laver les formes, métaphore chère à Fourcade (il la partage avec quelques autres), explicite à la fin de *Xbo* :

> J'ai tout nettoyé autour de tes seins
> D'où la lumière ne peut fuir
>
> (Dans le ciel ? Où sinon ? Enfin, dans un univers)
> J'ai déblayé jusqu'aux racines
> (Racines des étoiles ?)
> Et je n'ai pas remis la terre (p. 73).

Cette première étape de nettoyage-élagage comporte toute une série d'opérations textuelles, qu'il n'est pas possible d'examiner ici en détail. Elle consiste globalement, je l'ai dit, à forger et imposer d'entrée de jeu une autre langue, ressortissant à l'illisible et à l'imprononçable. Cela implique d'arracher d'un coup le poème à l'emprise des formes dominantes, de le *déraciner*, pour qu'il pousse autre. Vers la fin du texte, on lit ceci : « Vous

vous rappelez la première ligne elle n'inaugure pas une durée / Elle se déracine comme elle s'énonce » (p. 60). Or voici le début du poème :

> Tmcl
> Fst hrt
>
> Ymbol (p. 5).

On est immédiatement introduit à un infra-langage, qui va fonctionner d'abord comme une table rase. Dans le « vers » initial, les lettres « cl » valent pour *Cl*aude Royet-Journoud, un fragment de *Xbo* ayant paru, sous le titre « Tmcl », dans la revue *Zuk*, dirigée par ce dernier, ami très proche de Fourcade[3] (indication donnée p. 2). Mais voici comment l'auteur lui-même éclaire cette amorce, dans la lettre en date du 23 septembre 2008 qu'il a bien voulu m'écrire à ce sujet :

> La première agglutination ou compression du livre s'est formée dans la seconde où j'ai appris la très grave crise cardiaque dont venait d'être victime mon ami le poète anglais Tom Raworth. Comme je l'avais connu par Claude Royet-Journoud, avec qui il était (et demeure) très lié, dans l'impact de l'émotion j'ai associé les deux et est venue la forme
> Tmcl
> Fst hrt
> contraction de TomClaude Fast heart,
> qui a ouvert la possibilité et la nécessité du livre.

Quant à « Ymbol », je l'ai déjà commenté. Qu'on ne s'y trompe pas : il ne s'agit pas là d'un quelconque langage codé, mais d'une sorte de réduction[4] préalable, comme d'un *étranglement* préambulaire et initiatique par lequel il faudrait passer pour pénétrer ensuite dans un espace nouveau, cette matrice que le texte aspire à être :

> Pelle
> Avec laquelle je creuse à vide
> Et la pelle également est bleue et la matrice orange aussi (p. 46).

La « langue xbo » (p. 61), c'est encore le choix de mots rares : « venturi » (p. 14), « floribondité » (p. 24), « gnomonique » (p. 38), « tutti » (p. 40), « lépiotes » (p. 56), « accrétions » (p. 58), « onciale »

3. Voir Fourcade 1996.

4. On trouve de tels mots réduits tout au long du poème, comme par un souci de rabaisser régulièrement le texte, lequel en effet ne doit pas perdre de vue qu'il est et doit demeurer un corps matériel-matriciel en travail : « Nostlg » (p. 25) pour *nostalgie* ; « Glps » (p. 27) ; « Iphbts » (p. 68) ; « Slmstw » (p. 70, pour Slam Stewart). Mots désarticulés aussi : « Cntcts oa » (p. 74), pour *contacts*.

(p. 67), etc. ; la création allègre de néologismes : « fuitive » (p. 11), « Ouvertude » (p. 12), « déleucocyté » (*ibid.*), « glycinesquement » (p. 21), « omnidégrafements » (p. 24), « motminium » (p. 31), « post-coltranien » (p. 40), « vidéoté » (p. 54), « détimbré » (p. 57), « interpoémique » (p. 59), « désappesanteur » (p. 64), « véralité » (p. 70), mais aussi de mots-valises : « Romème » (p. 58 : roman + poème ?), « lungoem » (p. 63 : lung [poumon] + poem), ou carrément la fabrication de petits monstres lexicaux : « buoyant » (p. 44) « Riblet / […] / Winglet » (p. 25)… Le recours à l'anglais, que l'auteur, bilingue, maîtrise parfaitement, dès la première page (« A rose of great sway / A sway / But still [etc.] » [p. 5]), puis très régulièrement, concourt à ébranler la langue du poème et à saper ce qui serait l'homogénéité et la lisibilité d'un sens. Quant aux images qui se rencontrent dans *Xbo*, comme d'ailleurs dans les autres poèmes fourcadiens, elles ne sont nullement facteur de cohérence sémantique, elles ne réparent en rien le tissu consciencieusement déchiré du texte, car elles sont totalement inédites, merveilleusement étranges, ce qui contribue beaucoup à conférer au texte une fraîcheur sans pareille. Par exemple : « Maintenant je suis dans un mot / Couleur papier émeri sur les testicules » (p. 12). Ou encore : « Bleu boue des reines / Sang alezan brûlé » (p. 13), qui va donner, quelques lignes plus loin, « Menstrues des reines d'Égypte ».

Table rase, donc, c'est clair, des formes *a priori* de la poésie, jusqu'à parvenir à ce que Fourcade nomme « l'aplat du poème » (p. 48) : « Une fois l'aplat établi la piste était véloce véloce » (*ibid.*). Cette « piste » que l'écriture a su se ménager grâce à ce travail préalable de déblaiement, elle s'obtient aussi par l'absence de pagination du poème, absence non seulement délibérée mais qui prend toute sa part dans l'entreprise :

> C'est un poème ôté à la langue
>
> Ce n'est pas un page-après-page
> C'est une seule page
> Sans dimension
> Et qui n'est pas paginée
>
> Ne tournez pas
> C'est un poème sans pagination
> Sans ordre
> Sans temps
> C'est du non paginé que l'on entend
> Est-ce vu (p. 10-11).

À partir de là, l'auteur se fixe le programme suivant :

Dans le poème
Se tenir au point où l'on ne voit plus aucun rivage
Élargir la surface de ce point
Point de l'aplat absolu celui de la houle
[…] (p. 48).

Empruntée à la peinture, l'image de l'aplat[5] signifie quelque chose comme ce que réalise l'écriture quand elle fait table rase de tout ce qui était susceptible d'entraver sa marche, son « mouvement » : métaphores si peu que ce soit convenues, thèmes complaisants, « poétismes » divers, influences pesantes, références-carcan. Le « Point de l'aplat absolu » est celui depuis lequel, dans l'écriture, « l'on ne voit plus aucun rivage », ce qui garantit qu'on s'est bel et bien dégagé des territoires balisés de la littérature et du sens. Un peu plus loin, l'écrivain se réjouit d'avoir su faire de son poème un « corps » entièrement « inventé », ne devant plus rien à personne :

Mais dès le premier mouvement je ne voyais plus le bord
Le mouvement du poème et ses bords infâmes
Ses bords fluos et puis plus
Le poème a eu très vite
L'aisance du corps inventé
[…] (p. 49).

Une fois bien larguées toutes espèces d'amarres, une fois effectués ce que Fourcade appelle les « omnidégrafements » (p. 24), c'est-à-dire justement le renoncement farouche aux associations peu ou prou imposées (comme des figures), pour laisser l'initiative aux connexions les plus improbables, connexions qui vont dessiner de proche en proche un espace textuel « Sans ordre / Sans temps » (p. 10) dans lequel le désir — de l'auteur, mais aussi du lecteur — pourra circuler indéfiniment (« Circulez dans ce poème », p. 59) avec l'ivresse et le vertige de se perdre, une fois effacées, donc, toute trace, toute forme parasites (« L'écrit pour faire le vide » (p. 20)), le poème se développe librement sur une surface neuve, *par le pur travail de son signifiant*, en une sorte de pilotage automatique : « Certainement le poème n'est pas piloté » (p. 59). Le poème, ce sera donc, idéalement, ce strict développement des quelques matériaux initiaux informes, lesquels étaient eux-mêmes, non un point de départ (« Ne cherchez pas la fin dans ce poème / Il ne peut y en avoir parce qu'il n'a pas commencé » (*ibid.*)), mais une sorte de pli aléatoire (« Dès la première ligne il a été cloué » (*ibid.*)) ménagé dans un « flux » (p. 66) anonyme d'engendrements

5. « GRAV., PEINT. Teinte plate appliquée de façon uniforme. » *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1996, p. 98 A, APLAT.

plastiques hors du temps. De là, sans doute, le titre, ainsi commenté par l'auteur dans la quatrième de couverture : « Il y a un bruit systolique du cœur / Ou premier bruit / que capte **Xbo** d'emblée ». De là aussi l'image des rails qui vient sous la plume de l'écrivain, ou plutôt sous ses « trains de mots » (p. 32) :

> Sur les côtés
> De tous côtés mais pas devant
> Le texte encore lui
> Au moment où je l'attendais le moins
> Le souhaitais le moins
> Devant je ne vois pas le poème mais des rails luisants rien que ses rails
> Les mots n'y a-t-il pas moyen me traversent l'esprit
> De faire autrement (p. 36).

Souvenir, sans doute (car on a beau vouloir, on ne saurait échapper complètement à la pression des intertextes), des paroles du Christ à son Père, la nuit qui précéda sa passion : « Père, s'il est possible, que ce calice passe loin de moi […]. » (Matthieu, XXVI, 39). Et surtout idée qu'une fois ainsi embarqué, on ne saurait se dérober au mécanisme qu'on a lancé : « Le poème est un contrat d'obéissance et d'affaiblissement » (p. 36). Ainsi le poète s'est-il engagé, sans retour, dans le territoire aveugle et sourd (à ce qui n'est pas elle) de la pure poésie, et il se laisse porter sur les « rails » métaphoriques que constitue l'auto-engendrement impérieux du « corps » textuel, territoire où se sont aventurés avant lui les autres poètes authentiques et dans lequel chacun a découpé et découpe sa propre « infime territorialité » :

> Mais le poème (sursaut) c'est ces rails mêmes
> Parallèles
> Qui luisent ce doit être ça ne peut être que ça
> Sans rien sur eux
> Parallèles à d'autres (à ceux du poème de Hölderlin à ceux de Mallarmé mon poème parallèle au tien les leurs ne les tenaient ni ces rails ne nous tiennent)
> Une infime territorialité
>
> […]
>
> Ils n'affichent pas de destination
> Toute la question ces rails c'est de les laisser luire (p. 37).

Les laisser luire : faire sortir, laisser advenir les potentialités physico-sémantiques des mots, la pierre de touche, le signe qu'on est sur la bonne voie (ferrée), étant le plaisir que ces derniers y prennent, et qu'on prend à

ainsi les faire jouir : « [...] les mots jouissent de leur état de corps » (p. 32). Et puisque le texte s'engendre de se réfléchir, de réfléchir son propre engendrement, l'auteur explique comment le « corps des mots » (p. 30) travaille — se travaille et le travaille, lui, l'auteur —, par exemple celui du mot *soie* :

> Et le mot soie ni silk ni seta n'ont son corps qui se déchire
> Ou se macule
> Je le produis fasciné
>
> […]
>
> Mot pour des taches
> Corps sans lieu
> Aveuglant
> Ô soie
> J'ai à développer ta philologie
>
> […]
>
> Sioe
>
> Osoie
> J'ai à ne me soustraire à aucune de tes contaminations
> Je suis ton poète et j'ai à périr (p. 30-32).

Ainsi qu'on peut le constater, Fourcade parle du mot, poétiquement traité comme une chose ou un corps, exactement comme Sartre en parlait dans les quelques pages lumineuses de *Qu'est-ce que la littérature ?* consacrées à la poésie (Sartre 2001). Et l'on voit notamment que, pour lui comme pour Sartre, la signification est une propriété du mot parmi les autres — ensemble de propriétés que Fourcade appelle ici la « philologie » du mot —, ce qui le conduit à qualifier *soie* de « Mot pour les taches », à cause, sans doute, du tissu velouté de la soie, qui semble appeler la profanation des taches. Cela atteste de surcroît que, là comme ailleurs, c'est le texte tout entier, dans la dialectique de son noir et de son blanc « aveuglant », qui se met en abyme.

Ce poème-là, il est clair qu'il ne s'assigne pas pour tâche de donner une lecture du monde, qui aurait toute chance de reproduire une métaphysique, ou une idéologie, avatars du symbolique, mais bien de *re-produire* quelque chose du réel, en produisant son propre réel de texte : « Le poème : / Une masse vue par personne […] / Cette masse le seul réel » (p. 55). Avec « L'immense douleur que rien ne soit aussi réel que le poème » (p. 56), puisque le langage symbolique nous a irrémédiablement exilés loin de ce « monde muet » qui « est notre seule patrie » (Ponge 1999 : 629 et 631), selon la formule parfaite de Ponge. Sauf, donc, à le

fabriquer soi-même dans et par la « langue xbo » : « Le réel n'est pas là / On le calcule / Il s'obtient » (p. 71). Fourcade écrivait du reste à l'instant qu'il « produis*[ait]* » le corps du mot *soie*. On ne sera par conséquent pas étonné que, encouragé en cela par Rilke, il oppose très fermement, dans son travail d'écriture, le produire à l'interpréter :

> Serment je n'interpréterai pas
> D'ailleurs je ne pourrais plus après avoir lu *Élégies de Duino*
> Je ne distinguerai pas[6]
> Ne comparerai pas ces voyelles
> Mais elles sont là
> Je ne ferai que produire
> Dense et serré comme ça l'est ou nuageux
> Noir
> Émis irréprochable
> Je produirai les corps isolés ou en groupes
> Le corps adorable du mot galop
> Des corps avalables comme galop sperme (p. 29-30).

Pas d'interprétation parce que refus du sens qui, en ordonnant le réel, lui donne forme, alors qu'il est foncièrement informe, étant hors du langage — ce que Victor Hugo, notamment et superlativement, ne manquait pas une occasion de rappeler, lui, le grand créateur de monstres, les monstres étant des forces dépourvues de formes propres (point encore domestiquées, ces forces, par le langage), en attente de formes qui soient à leur monstrueuse (dé)mesure : Quasimodo, Gwynplaine, sans parler des monstruosités naturelles, sociales ou psychiques dont il aura été le génial truchement (voir Fourcaut 1985 : 181-198). Et nous voici ramenés à cet « insens » (p. 68) dont *Xbo* est à la fois le manifeste et la confondante mise *en œuvre*. Car, à ainsi produire son réel de texte en éludant tout sens *a priori*, l'écrivain touche, palpablement, au vide, en tout cas il s'en approche dangereusement. Il le constate, non sans effroi, et s'en réclame avec force :

> […] Il me reste à faire un pas décisif vers l'illisible, vers l'aveuglant noir. Ce cœur dur de la langue est vide de sens, lui seul mérite à mes yeux d'être écrit. […]
>
> Que distingue-t-on ? Ce noyau n'est pas identifiable, je n'en rapporterai que des bribes auxquelles on ne reconnaîtra rien. Seule est identifiable notre souffrance à ne pas nous en approcher. Le sens de notre vie consiste dans l'identification de cette souffrance, qui ne doit rejaillir sur personne, et surtout pas sur le poème, bien que le poème soit l'indice de cette identification. (p. 26-27).

6. Allusion à une phrase de Rilke citée quelques lignes plus haut : « Mais les vivants tous font l'erreur de distinguer trop fortement » (p. 29).

Sa conclusion là-dessus est parfaitement nette : « L'être aspire à un taux poétique cruel non à du sens » (p. 28). Et l'œuvre qui répond à cette aspiration, c'est « Le poème le vide le seul réel » (p. 56).

Or, à ainsi désinstituer le sens en le rapportant inflexiblement à la fabrique textuelle qui le produit, l'écrivain s'expose à se défaire lui-même ; son identité, qui n'était composée que d'un agrégat de représentations maintenu par les filets du langage (on a compris que Fourcade avait choisi de travailler *sans filets* ; et puis Proust avait très bien dit déjà qu'on n'était fait que d'une succession ou d'un empilement de mois), son identité vole en éclats. Le texte réfléchit aussi cette perte vertigineuse de l'identité : « Il a fallu réinventer chaque étape de cette écriture, en me défaisant » (p. 8). « On écrit / On (qui est on ?) n'ordonne pas le poème […] » (p. 11). « Je (le poème ? L'auteur du poème ? Le lecteur du poème ? Je est un des trois) passe sur rail […] » (p. 32). Ou, paraphrasant Rimbaud : « Je est aussi les deux autres (est on) » (p. 34). Et finalement : « J'éprouve que je suis le texte et ma faiblesse ne fait que croître » (p. 35). Écrire, pour Dominique Fourcade, c'était, dans *Xbo*, et c'est toujours, se mettre en danger.

Non toutefois sans en escompter un bénéfice capital.

Comme tout grand poète, il vise en dernière analyse à *naturaliser* son texte, c'est-à-dire à lui conférer les propriétés, les vertus, les pouvoirs, les abîmes, d'une nature, d'un monde : d'un réel. Or cet effort tendu, désespéré, pour naturaliser sa poésie prend chez lui, comme chez beaucoup d'autres, la forme ultime suivante (c'est le cas de le dire : écrire, c'est toujours donner forme à l'informe, mais une *forme informe*, sous peine de laisser échapper l'objet dans l'opération, ou de le *dénaturer*) : obtenir — et tous les moyens qu'on a passés en revue concourent à atteindre ce résultat — que la parole du texte soit émise, ou puisse valablement se donner pour être émise, par une bouche, la bouche même du monde, la *bouche d'ombre* ; ou, mais cela revient exactement au même, que le « corps » du poème sorte lui aussi d'une « bouche », la bouche-sexe du monde-mère. À la fin de *Xbo*, il est en effet question d'une femme, de relations charnelles avec une femme, et des mots décomposés, informes, qu'elle émettait alors — mise en abyme, sans aucun doute, du poème lui-même tout entier :

> Elle disait
> Inventant par nécessité
> Devant ne pas hurler
> Un incompréhensible comme seule mesure du transfert
> Un incompréhensible comme douleur majeure et vie majeure
> Le parlant

> Le décomposant dans ses sons les plus simples et décomposant même les sons les plus simples
> Écrivant avec ses lèvres un cunéiforme d'un modernisme et passant à un linéaire
> D'une clarté d'une grâce
> Allant du consonantique à la notation des voyelles et inversement sans heurt
> Projetant avec ses lèvres tous ces alphabets pour aujourd'hui
> (p. 67-68).

Eh bien, voilà : le poème, au bout du compte, n'aura de valeur que s'il est effectivement tel qu'il sortirait de ces « lèvres », de cette bouche ou de ce sexe-là, s'il était émis, ou enfanté, par elle ou par lui. Fourcade le dit nettement :

> Très tôt bien avant ce poème mais confusément
> J'ai su que je n'écrirais pas de mot dont je n'aie vérifié le réel sur l'écart de ses lèvres (p. 69).

Ce n'est pas ici le lieu de montrer, mais il est certain, qu'il en va de même pour toute vraie poésie, qu'elle cherche à se *naturaliser* en se donnant pour sortie directement de la matrice même, sans la médiation désastreuse du langage[7]. Je me bornerai à en proposer, pour finir, un unique exemple, celui de « L'Huître » de Francis Ponge, poème que j'ai analysé en détail ailleurs[8]. L'huître y est métaphore et du monde et du sexe féminin et enfin, dans un second temps dialectique, du poème lui-même en tant qu'il en naîtrait immédiatement, sans que le cordon vienne à être tranché par le couteau du symbolique ; or le texte se termine par cette phrase : « Parfois, très rare, une formule perle à leur gosier de nacre [*voilà la bouche de l'huître, l'huître comme bouche, comme sexe*], d'où l'on trouve aussitôt à s'orner. » Poème sans cesse en train de naître de la « bouche » même, ce qui le prémunit efficacement contre l'autonomie desséchante du symbolique, en le maintenant *abouché* avec la matrice. Corps naissant du poème, encore tout sanglant, pantelant, béni entre tous les corps.

Paris Sorbonne-Paris IV (IUFM de Paris) ; UMR 7171

7. Ce paradoxe d'un corps langagier qui se forme contre le langage, je l'ai appelé « homéopathie poétique » (Fourcaut 2005 : 29).
8. Voir L. Fourcaut, analyse de « L'Huître » de Francis Ponge, en ligne sur le site Internet de l'université du Luxembourg.

**Bibliographie**

Fourcade, Dominique

1969 *Une vie d'homme* (GLM).

1988 *Xbo* (P.O.L).

1996 *Compact pour Claude*, suivant *Laque sur polaroïd* de Claude Royet-Journoud (Michel Chandeigne).

1997 *Le Sujet monotype* (P.O.L).

Fourcaut, Laurent

1985 « La Parole du monstre dans *L'Homme qui rit* », *in « L'Homme qui rit » ou la parole-monstre de Victor Hugo* (CDU-SEDES).

2005 *Lectures de la poésie française moderne et contemporaine* (A. Colin, « 128 »).

Ponge, Francis

1999 *Le Grand Recueil, II. Méthodes* (Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade »).

Proust, Marcel

1999 *Le Temps retrouvé* (Flammarion, « Garnier-Flammarion »).

Sartre, Jean-Paul

2001 *Qu'est-ce que la littérature ?* (Gallimard, « Folio Essais »), ch. 1, « Qu'est-ce qu'écrire ? ».

**Peter Consenstein**

# L'anagramme et l'intention du poète


## Résumé

Il s'agit d'étudier l'anagramme de Michelle Grangaud, membre de l'Oulipo. Grâce à l'analyse se découvre un paradoxe fondamental de l'anagramme : à travers celle-ci la voix du poète s'exprime-t-elle ou non ? L'étude de Jean Starobinski sur les anagrammes de Saussure fait découvrir les origines de l'anagramme. Saussure revèle ce qu'il appelle une « intention » et une « coutume » poétiques. Selon Starobinski et Saussure, l'anagramme souligne l'art combinatoire du langage poétique. Par ailleurs, Jean Baudrillard suggère que l'anagramme garantit « la destruction des lois linguistiques ». L'anagramme grangaudienne tient le juste milieu des positions théoriques. Grangaud dit ressentir une « perte d'identité » car l'anagramme mène au « discours non-intentionnel ». Ce discours non-intentionnel est-il la manifestation du lyrisme ?

## Abstract

The study focuses on the anagrams of Michelle Grangaud, a member of the group Oulipo. The analysis of two anagrams reveals a fundamental paradox: does the anagram allow the poet's voice to express itself? Jean Starobinski's study of Saussure's anagrams serves to reveal the anagram's origins. In fact, Saussure unearths what he calls poetic "intent" and "custom." According to Starobinski and Saussure, the anagram reflects the combinatory art of poetic language. From another theoretical angle, Jean Baudrillard believes that the anagram guarantees "the destruction of linguistic laws." Grangaud's anagrams fall right in the middle of these theoretical positions. However, Grangaud does admit to experiencing a "loss of identity" because the anagrammatic form leads to "non-intentional discourse." Could non-intentional discourse be a form of lyricism?



**MOTS-CLÉS / KEYWORDS :**

Oulipo, Grangaud, contrainte, anagramme, Saussure, Starobinski, Baudrillard, intention, cratylisme, lyrisme.
Oulipo, Grangaud, constraint, anagram, Saussure, Starobinski, Baudrillard, intention, cratylism, lyricism.

Michelle Grangaud a gagné accès au pouvoir récupérant de la langue. Son œuvre entre en contact avec les événements de la vie tout en s'en évadant. Cette évasion, qui passe par la langue, se manifeste au niveau du rêve et du travail littéraire. Notre langue — composée de symboles arbitraires — arrive au sommet de sa capacité de défaire lorsque soumise aux lois de l'anagramme. Soumis aux mêmes lois, les événements de la vie (littéraires, fictifs, réels, imaginaires et oniriques) semblent se défaire et se refaire d'eux-mêmes.

Michelle Grangaud a écrit trois livres d'anagrammes, *Memento-fragments*, *Stations* et *Renaîtres*, ainsi que le fascicule *Les formes de l'anagramme* dans la bibliothèque oulipienne. Parmi ses dernières publications se trouvent *État-civil*, *Calendrier des poètes*, et *Calendrier des fêtes nationales*. Son recueil *Geste* est remarquable ; il comprend une série de 1 000 poèmes à forme fixe de trois vers suivant un schéma 5/5/11 pour le décompte des syllabes. Chaque poème de *Geste* enregistre un « geste » et puisque chaque geste se distille en un poème de longueur égale, la forme fixe du poème rend tout geste équivalent, textuellement parlant et indépendamment de « l'importance » du geste. Le lecteur de Grangaud fait face à une écriture dont le langage dépèce les faits minutieux de la vie, mais aussi à un acharnement tout grangaldien dans son engagement au processus. La langue lui sert d'évasion ainsi que moyen de création; un moyen, il va sans dire, très oulipien.

Dans sa chronique *Jours le jour* Grangaud parle de son attirance vers les lettres :

> Parfois je pense que j'aime les lettres plus que les mots, il y a toujours tant et trop de sens dans les mots, tandis que chaque lettre flotte dans sa forme arbitraire, un élément pur, à chacun sa modulation propre sans aucune signification à part soi… J'aime les hétérogrammes[1]… Il y a, dans l'hétérogramme, une façon très sociable d'assembler des éléments tous différents, pour sentir le goût des différences, le plus grand nombre possible de différences dans l'arbitraire des lettres (1994 : 38-39).

Une telle déclaration mène directement à la question des anagrammes. Sa déclaration dévoile ce qui est au cœur de son œuvre ; un travail formel dans, sur, et avec la langue qui ne diminue aucunement une quête personnelle et lyrique, une quête en révélation continue et en contradiction :

1. Sur le site web *Fatrazie-Mots et chiffres*, on trouve la définition suivante : « les hétérogrammes : il s'agit d'énoncé composé de lettres bien définies ne se répétant qu'après avoir toutes été utilisées. L'hétérogramme alphabétique parfait ou hétéropangramme serait une phrase de 26 lettres comprenant toutes les lettres de l'alphabet ».
http://www.fatrazie.com/jeuxdemots.html#hétérogramme.

Grangaud sait l'« arbitraire » des lettres et les humanise en sentant « le goût des différences ».

Au lieu d'aborder directement une définition développée et recherchée de l'anagramme ainsi que les discussions théoriques que cette forme a suscitées, regardons en profondeur une anagramme de Grangaud afin d'établir comment cette forme se déploie chez elle. Les anagrammes de *Mémento-fragments* sont, pour la plupart, générées par des citations d'auteurs variés, de Lucrèce à Borges, de Pieter Bruegel à Robbe-Grillet. Ainsi, le lecteur s'attend à une intertextualité reconnaissable que l'anagramme saurait défaire. L'effet, parmi d'autres, est déroutant. Prenons le poème « S'il était possible d'écrire un poème » dont la source de la phrase est l'auteur-peintre Unica Zürn :

> réalité nue — impossible corps tiède
> d'une porte impossible — été si claire
> issue — amble de lit — piste incorporée
> tombe iris épis — parole du silence et
> boisée, emplie — s'il, pourtant, ce désir… (1987 : 68)

Le titre, ou la phrase-thème, contient trente lettres tout comme chaque vers. Il y a quinze lettres de l'alphabet dans la phrase-thème : A, B, C, D, E, I, L, M, N, P, R, S, T, et U. Grangaud se contraint donc à une situation « orthographique » assez restreinte et restreignante. Pourtant, elle a droit à toutes les voyelles de l'alphabet (A, E, I, O, U). Les lettres A, B, C, D, M, N, et U apparaissent une fois chacune : elles prennent sept sur trente « cases » par vers. Les lettres L, O, P, R, et T apparaissent deux fois chacune : elles prennent dix sur trente cases par vers. La lettre S apparaît trois fois, ou trois sur trente cases, la lettre I apparaît quatre fois, ou quatre sur trente cases et la lettre E apparaît six fois, ou six sur trente cases. Ce même décompte des lettres se répète dans toutes les lignes du poème. Donc, Grangaud suit exactement les règles traditionnelles de l'anagramme, définies succinctement comme « Transposition de lettres, qui d'un mot ou d'une phrase fait un autre mot ou une autre phrase[2]. » Étudions de plus près le poème de Grangaud.

Puisqu'il s'agit d'une anagramme, la syntaxe de la phrase n'est pas prioritaire. En effet, on ne retrouve aucune phrase complète où se suivent sujet, verbe, objet[3]. Cependant, il y a deux parties de phrase vite saisies : « parole du silence et / boisée, emplie » suivi de « s'il, pourtant,

2. Le Littré, http://francois.gannaz.free.fr/Littre/xmlittre.php?requete=anagramme, site visité le 7 juin, 2008.
3. Astrid Poier-Bernhard cite Grangaud qui lui a écrit dans une lettre personnelle qu'elle était prête à « faire se rencontrer les mots en dehors des circuits syntaxiques normaux » (1999 : 121).

ce désir… ». Pour la plupart, ce poème se compose de combinaisons « substantifs + adjectifs », divisées ou bien reliées par des tirets. Si on fait une liste de substantifs selon leur ordre d'apparition, on a « réalité », « corps », « porte », « été », « issue », « amble », « lit », « piste », « iris », « épis », « parole », « silence », « désir ». Les adjectifs sont « nue », « impossible » (deux fois), « tiède », « claire », « amble de lit » (construction adjectivale), « incorporée », « boisée », « emplie ». Le regroupement des substantifs « corps », « parole », « silence », « désir » laisse voir le thème du corps et les adjectifs « nue », « tiède » et « incorporée » l'intensifient. Les substantifs « porte », « issue » et « lit » construisent un lieu avec extérieur et intérieur, ou bien une « réalité », le premier substantif du poème. Le corps, le lieu et le désir se rassemblent dans l' « amble de lit », de la même façon que le syntagme « parole du silence » se relie et au thème du corps, et au titre du poème. Dans cette « réalité nue » vit un « corps tiède » ; les adjectifs « nue » et « tiède » mènent vite au « lit », à l' « amble de lit » où la « piste » est « incorporée ». La répétition de l'adjectif « impossible » se rapporte concrètement non seulement au titre, ou à la phrase-thème, mais aussi à la « porte », à l' « issue », à l'antithèse « parole du silence » et à tout l'inconnu de « ce désir ». Un désir peut être satisfait ou non, comme le désir qui s'exprime dans un lit en « amble », tout comme celui exprimé dans la phrase-thème « S'il était possible d'écrire un poème ». Ce titre suggère des possibilités et cette anagramme en communique un bon nombre : un « si claire / issue », une « piste incorporée », la possibilité de voir à travers l' « iris » ou de voir la couleur « iris » en tant qu'arc en ciel. Cette première analyse par regroupement met en juxtaposition un lieu, une relation corporelle, un désir et la possibilité d'écrire un poème qui refléterait un « amble de lit ». Il ne faut pas oublier que le seul verbe bien évident du poème est « tomber », une action risquée. La possibilité d'écrire un poème, énonce cette anagramme de Grangaud, est égale à toute possibilité de création, de relation ou d'habitation humaines.

Au niveau du rythme du poème, l'analyse déroute. On ne peut plus compter sur une métrique qui, elle, entrainerait une analyse traditionnelle car le nombre de lettres par vers prime sur un compte syllabique. Toute discussion de l'assonance, de l'allitération, de la rime, ou du « même » et du « différent » est fort troublée. La réduction du nombre de lettres à la disposition du poète restreint les paramètres de la combinatoire que l'alphabet français représente. Puisqu'il y a moins de lettres, la fréquence de l'occurrence des cas d'allitération et d'assonance augmente exponentiellement. À ce moment-là les règles ou les lois imposées par l'anagramme dominent et l'étude du rythme par rapport à la langue française a moins de sens. L'analyse du rythme en est encore plus affaiblie lorsqu'on ajoute au

problème d'un alphabet réduit une syntaxe de la phrase quasiment inexistante. Ces remarques sur le rythme ne sont pas particulières au poème en question ; elles sont générales par rapport à l'analyse de toute anagramme.

Depuis Saussure, la structuration et le jeu de l'anagramme dynamisent un questionnement du langage poétique. Saussure lui-même rappelle que l'anagramme, dans ses premières manifestations occidentales, faisait partie de la poésie lyrique :

> Il n'y avait à l'origine que de petites pièces de 4 à 8 vers. Par leur objet, ces pièces étaient ou des formules magiques, ou des prières, ou des vers funéraires, ou peut-être des vers chorégiques, toutes choses qui tombent, comme par hasard, dans notre classification « lyrique » (1906 : 60).

Saussure cherche la « raison qui avait entraîné l'anagramme dans les petites pièces lyriques » et ensuite déclare deux fois ce que la raison « *peut avoir été* » et il conclut que « la prétention de vouloir dire à aucune époque *pourquoi* la chose existe va au-delà du fait ». N'ayant pas pu retrouver la source précise de l'anagramme, Saussure ne peut que constater « une classification lyrique » qui existe « comme par hasard ». C'est ici où commence une recherche qui ne porte pas fruit.

Saussure n'a jamais trouvé de preuve « externe » de l'existence de l'anagramme, il n'a trouvé que des preuves « internes ». Les conclusions que tirent et Jean Starobinski et Saussure suggèrent que les règles de l'anagramme sont sans motivation précise car elles ne semblent pas avoir été conçues consciemment. Starobinski décrit la recherche de Saussure de la manière suivante :

> Quand Saussure se tourne vers les problèmes de la métrique du vers saturnien, il ne peut longtemps s'en tenir aux considérations touchant la fonction prépondérante de l'accent ou de la quantité. Il cherchait, en sus, d'autres règles… (1906 ; cité dans Starobinski : 60).

Finalement, Saussure qui analyse l'anagramme en tant que linguiste, et non en tant que psychanalyste ou économiste, nous rappelle Starobinski (124), soutient que les « raisons » de l'anagramme sont la « coutume poétique » (125) et « l'intention poétique » (126).

Cependant la dominance de cette forme circonscrit la pensée : « une telle loi domine d'avance toute l'expression et toutes les combinaisons de mots que peut choisir le poète » car, pour Saussure, « elle déterminera presque pour tout passage la forme que donne l'auteur à sa pensée par les mots » (134). Si cette forme détermine comment l'auteur forme « sa pensée », et s'il n'y pas d'origine vérifiable sauf dans la « coutume » et « l'intention » poétiques, l'intention du sujet écrivant existe-t-elle ?

Jan Baetens, dans son excellente entrée sur l'anagramme pour le *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, n'oublie pas de souligner le sens supposé « secret » de cette forme :

> … le but de l'anagramme classique étant toujours de dégager un sens « secret » du mot premier à travers la manipulation de ses lettres. Généralement, ce sens secret est soit de l'ordre de la louange, soit de l'ordre de la prophétie.

Baetens suggère que la redécouverte de l'anagramme représente une mise en question du cratylisme au moment où l'arbitraire de la langue est de rigueur. La notion du « cratylisme » suggère que tout mot est motivé et se relie, dans sa forme et sa phonie, à la signification ; Starobinski, dans *Les mot sous les mots*, indique que cette motivation peut être « une conception émanatiste » (62), parmi d'autres. Les conclusions de Starobinski acquittent l'auteur de la création littéraire lorsqu'il propose que « les mots de l'œuvre […] *ne sont pas directement choisis* par la conscience formatrice ». « Derrière le vers », indique-t-il, il n'y a pas de « *sujet* créateur, mais : le *mot* inducteur » (152). Selon Starobinski « Tout texte est un produit productif » (153) car, au fond, « Saussure interprète la poésie classique comme un *art combinatoire* ». Un « art combinatoire » comme tout travail langagier et, déclare Starobinski, « sans même qu'intervienne l'intention explicite de pratiquer un art combinatoire » (159). Donc, au tout début du vingtième siècle Saussure prononce des conclusions qui ressemblent d'une manière surprenante à ce que Jean-Jacques Thomas et Steven Winspur déclarent à la fin du siècle : « nous croyons que c'est l'ordre verbal et symbolique qui constitue le sujet écrivant et non le contraire[4] » (20). L'anagramme, en tant que forme et/ou langage poétique est combinatoire et productive, non intentionnée, et dans sa pratique donne libre voie à l'inconscient de l'auteur.

Jean Baudrillard, dans le chapitre qu'il consacre à l'anagramme dans *L'Échange symbolique et la mort* se déclare en désaccord avec Starobinski. Selon Baudrillard, Saussure promeut, à son insu, la destruction des lois linguistiques selon lesquelles la relation entre signifié et signifiant, parmi d'autres éléments, permet la création d'un signe. Baudrillard croit que l'anagramme met en évidence un système langagier en contradiction avec l'économie du signe. Il postule que dans le langage poétique existe « le noyau d'une anti-économie politique, lieu d'extermination de la valeur et de la loi » et il attribue à Saussure la découverte de « la forme antagoniste d'un langage sans expression, au-delà des lois, des axiomes et des finalités

4. Ma traduction de la citation suivante: « we believe it is the verbal and symbolic order that constitutes the writing subject, and not the other way around ».

que lui assigne la linguistique — la forme d'une opération *symbolique* du langage » (285). Dans le cas de l'anagramme, l'économie de la signification se détruit ; le mot-thème « se *diffracte* à travers le texte » et il s'agit dans l'anagramme, selon Baudrillard

> d'un éclatement, d'une dispersion, d'un démembrement où ce nom est anéanti… Loin de renforcer le signifiant dans son être, de le répéter positivement, cette métamorphose en ses membres épars équivaut à sa mort en tant que tel, à son anéantissement. Pour tout dire, c'est là, *sur le plan du signifiant, du nom qui l'incarne, l'équivalent de la mise à mort du dieu et du héros dans le sacrifice*… C'est dépecé, dispersé en ses éléments phonématiques dans cette mise à mort du signifiant, que le nom du dieu hante le poème et le réarticule au rythme de ses fragments, sans jamais s'y reconstituer en tant que tel (290-1).

Baudrillard avance une conception radicale du langage poétique ; ce langage n'est pas productif, il n'est pas combinatoire, il ne signifie rien, il n'a d'autre valeur que lui-même. Le langage poétique et surtout l'anagramme devenus « opération *symbolique* du langage » anéantissent l'échange économique et mènent à la « jouissance » (288). Pour Starobinski l'anagramme fonctionne comme un langage ou « une sorte de chiffre », restitue le mot-thème et produit une valeur interprétative, tandis que pour Baudrillard « c'est l'*anéantissement* de ce chiffre qui est la forme du poétique » (308).

Nous avons donc deux conceptions différentes de la forme de l'anagramme. La première qui la place dans un système productif et l'autre qui la place dans une échange symbolique où le langage perd sa force de production. On n'a pas à conclure avec ou contre Starobinski, Saussure ou Baudrillard mais il y a à se sensibiliser à la sévérité de l'acte d'anagrammatiser. Il est vrai que l'anagramme produit un langage dont la motivation et l'intention sont, pour le moins, mises en question. Jusqu'où est-ce vrai dans les anagrammes de Grangaud et dans ses propos à ce sujet ? Jusqu'où Grangaud disparaît-elle « sous les mots » ?

Dans le poème qui commence « Barbès-Rochechouart », publié dans *Stations. Anagrammes*, Grangaud construit une forme anagrammatique où l'enjambement joue un rôle formel :

> Barbès-Rochechouart Mairie-des-Lilas horribles
> chambres aoûts à ciel aride bordel sali
> tu arrachais robe chemise ach Leïla du bist
> so moche — arrière-bars mess-bar-l'Arabie
> il recouchait dehors urbi charrie orbi
> la mode chasse à l'est il chambardait sa bière
> soûle rochers rambardes à sécher il bouchait
> le soir hachis lacéré d'ombres où il se barrait (101)

La première ligne du poème commence par le nom de deux stations de métro parisien : « Barbès-Rochechouart Mairie-des-Lilas » qui comprend trente-deux lettres mais seulement quatorze lettres de l'alphabet. La première ligne du poème se compose de deux noms de station suivie d'un blanc et ensuite le mot « horribles ». Les trente-deux lettres qui composent « Barbès-Rochechouart Mairie-des-Lilas » se retrouvent dans la deuxième partie de chaque ligne et la première partie de la ligne suivante et ainsi de suite. Donc c'est dans l'enjambement des lignes où s'applique la loi de l'anagramme sauf à la dernière ligne du poème où toute l'anagramme se trouve dans la deuxième partie de la ligne.

Les stations que dépeint cette anagramme se situent dans des quartiers et parisien et banlieusard non-privilégiés où habitent grand nombre d'immigrés. L'anagramme « raconte » ; on y lit une visite au bordel. Dans cette « narration' il y a des personnages (« tu », « Leïla », « il »), neuf verbes différents (« arracher », le verbe allemand « *sein* » (pour *bist*), « recoucher », « charrier », « chasser, » « chambarder », « sécher », « boucher », « se barrer ») dont cinq sont conjugués à l'imparfait ; il y a un « bordel », une « chambre » et des « bars ». Dans le quartier où la scène a lieu on entend des langues variées tout comme le poème laisse entendre trois langues : le français, l'anglais et l'allemand. Grâce à l'emploi de l'imparfait, la scène dépeinte présente un mouvement temporel, physique et même géographique (« la mode chasse à l'est » ligne 6). Dans ce poème-ci la transformation des lettres des stations fait sortir ce qu'évoquent ces stations : le substantif « Lilas » devient « Leïla », un nom sémite, et l'expression « urbi et orbi » devient « urbi charrie orbi ». Ces transformations spécifiques reflètent ce qui se passe dans les centres urbains non seulement de Paris, mais du monde occidental. Les cultures du monde s'y mêlent et le choc des cultures n'est pas toujours édifiant. La relation entre « urbi et orbi » n'est plus ce qu'elle était dans les décrets des Papes.

Les mots-thèmes de ce poème le motivent. En même temps, comme dans toute anagramme, on retrouve des syntagmes qui ne se rattachent pas à la phrase-thème. La signification des deux stations, « Barbès Rochechouart » et « Mairie des Lilas » est mise en jeu consciemment par le poète et elle ne s'anéantit pas complètement comme l'aurait voulu Baudrillard. Dans ce poème il y a une économie de la signification. Le « cratylisme » des mots-thèmes n'est pas assuré mais le texte ne cherche pas à se distancier consciemment du thème non plus. L'approche par Grangaud de l'anagramme est équilibrée ; le travail formel domine à cause du nombre réduit des lettres mais il n'empêche pas le poète de viser l'objet choisi consciemment ; parfois l'inconnu des lettres reformulées s'accompagne d'une prise de conscience de la phrase-thème.

Les propos de Michelle Grangaud au sujet de l'anagramme représentent un juste milieu entre les prises de positions qui voient, d'un côté, l'anagramme comme pur symbole capable de détruire une économie de la signification et, de l'autre côté, la mise en œuvre d'un langage productif. Ses propos représentent aussi une pensée qui relie la voix lyrique au travail formel. D'abord, dans *Les formes de l'anagramme* (1995) elle décrit le poème anagrammatique comme « virtuellement interminable, et comme un tableau, il a besoin d'un cadre. Le ligne titre, ou ligne matrice, peut jouer ce rôle, en imposant, en même temps que l'orientation thématique, une exigence en longueur » (36) ; donc à la fois « thème », et exigence formelle. Dans un entretien avec Serge Gavronsky, elle compare la difficulté de l'anagramme à celle des mots croisés ou de Scrabble. Elle appelle l'anagramme non une contrainte, mais plutôt une technique[5] parce qu'une fois « acquise, elle devient un instrument de travail[6] » (Gavronsky : 21). Si elle n'était que contrainte, dit-elle, on ne mettrait l'accent que sur les phonèmes, ce qui masquerait la manière dont la réalité y fait surface[7]. Grâce à la pratique de l'anagramme, dit-elle, « les fragments de la réalité, souvent les plus violents, font surface indépendamment de tout désir de parler[8] » (Gavronsky : 21). Pour Grangaud la pratique de l'anagramme se compare à celle de toute écriture poétique car « l'intentionnalité du discours (et de l'affectivité personnelle) se trouvent en court-circuit et à ce moment-là, l'anecdote tombe de côté. J'appelle « anecdote » tout le processus de l'identification en commençant par les noms propres[9] » (21-22). Selon Grangaud « c'est toujours la plus grande absence d'identité qui produit la singularité la plus puissante dans le cas d'un écrivain ou d'un poète[10] » (22) et ainsi elle définit la « leçon anagrammatique » comme l'établissement d'un « discours non-intentionnel » qui implique une « perte d'identité[11] » (23), ou bien d'un cas de la forme *et* de l'informe.

5. En anglais : « …rather than a constraint, I have always felt it to be a technique ».
6. En anglais : « Once acquired, it becomes a working tool ».
7. Jan Baetens reconnaît que l'emploi d'une contrainte ne s'accompagne pas nécessairement d'une « idée » préconçue : « In opposition to the general term rule, the more narrowly defined term constraint indicates any type of formal technique or program whose application is able to produce a sense of its making text by itself, if need be without any previous "idea" from the writer » (1997 : 2).
8. En anglais : « Question of meaning : constraint fixes attention on phonemes and, as a result, masks meaning, reality. Out of my anagrammatic practice emerges, nevertheless, fragments of reality, often the most violent, that surface independently of all desire to speak ».
9. En anglais : « the intentionality of discourse (and of a personal affectivity) that find themselves short-circuited, and as of that, the anecdotal falls to the side… I call anecdotal the whole process of identification, beginning with the problem of proper names ».
10. En anglais : « It seems to me that it is always the greatest absence of identity that produces the most powerful singularity in the case of a writer or a poet ».
11. En anglais: « I would like to practice writing prose again, the litheness, the fluidity of prose, all the while holding on to the anagrammatic lesson of a nonintentional discourse and, this goes with saying, without an identity ».

Une fois entrée dans un état presque existentiel de « non-intentionnalité », que devient Grangaud ? Sur la quatrième de couverture de *Mémento-fragments* (1987), elle compare son travail au « travail de rêve » de Freud, un travail à la recherche « de la souveraine présence du rêve ». Mais comment comprendre le chemin qui mène à la présence du rêve et ne doit-on pas distinguer entre l'expérience onirique et un état de « non-intentionnalité » ? Le mot « rêve » fait penser à la psychologie de l'être tandis que lorsqu'on dit « non-intentionnel », on pense à l'influence d'une expérience de l'écriture formelle, sous contrainte, ou même, tout simplement, poétique. Forcément, le chemin que prend Grangaud tourne autour des contraintes verbales, orthographiques, syntaxiques etc., à quoi oblige l'anagramme. Saussure n'a-t-il pas dit que l'anagramme trouve ses « origines » dans la « coutume » et « l'intention » poétiques ? Qu'il s'agisse d'une expérience onirique ou de la perte d'identité vécue dans l'expérience d'un discours non-intentionnel, la voix de Grangaud n'en est pas éteinte. Révéler ce qui est non-intentionnel en elle, partager les fragments les plus violents de sa réalité, entrer dans « la souveraine présence du rêve » avec ses lecteurs, cette conglomération ne ressemble-t-elle pas à une expression lyrique ?

D'une manière condensée et cristallisée les lois de l'anagramme prouvent que le langage poétique est une langue à part. Il existe énormément de textes — essais, philosophie et philologie — qui la visent. Vis-à-vis du langage poétique contemporain Thomas et Winspur remarquent :

> Depuis la publication du livre de Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, personne ne peut ignorer que la poésie française contemporaine est maintenant divisée "officiellement" en deux opposés polaires délinéés habilement. D'un côté il y a des poètes qu'il appelle *logolâtres* et de l'autre les *lyriques*[12] (239).

Il est bien vrai que le travail de Pinson (1995) est habile mais il est aussi symptomatique des recherches actuelles. Le vocabulaire de Pinson sert d'exemple : le lecteur de son essai doit distinguer entre le « poétologique » (13), la poésie « philosophocentrique » (15), une « poéthique » (20), une « philopoésie » et une « poésophie » (21), le régime « semioticopoétique » (30) *versus* le régime « théologico-poétique » (31), la critique et la théorie « telquélliennes » (35-36), la poésie « transitive » ou « intransitive », le poème « moderne » ou « postmoderne », l'âge « post-philoso-

12. En anglais: « Since the publication of Jean-Claude Pinson's book *Habiter en poète*, no one can ignore that French contemporary poetry is now "officially" divided into two skillfully delineated polar opposites. On one side there are the poets that he calls *logolâtres* and on the other the *lyrics* ».

phique » (44), le « philopoète », l'âge « post-sémiotique », la « logolâtrie » et le « nouveau lyrisme » (46). Parfois les écrits théoriques paraissent miner le cœur du langage poétique. Michael Riffaterre dit que le « style » c'est le texte. Henri Meschonnic dit que le « rythme » c'est le texte. C'est à désorienter la pensée et le penseur. Le cercle est vicieux.

Le travail formel de Michelle Grangaud prouve que l'écriture formelle rattache l'intentionnel au non-intentionnel. Grangaud se découvre — à elle-même et aux lecteurs — en devenant consciente de son inconscience grâce au travail formel. Le travail formel est un moyen productif de la création textuelle et de l'autodécouverte. Cette configuration n'est-elle pas le moment « magique » de la poésie ? Jacques Roubaud vient de déclarer :

> Au moment où on va commencer à composer dans une certaine intention, l'intention d'émotion ou didactique ou politique ou autre, si on n'a pas quelque chose qui va s'interposer entre le papier et l'émotion, eh bien ce sera généralement de la banalité (Creïs).

Cette banalité-là, Michelle Grangaud a su l'éviter.

City University of New York (USA)

---

**Bibliographie**

Baetens, Jan

2008 « L'anagramme », Dictionnaire International des Termes Littéraires, http://www.ditl.info/arttest/art711.php, site visité le 9 juin 2008.

1997 « Free Writing, Constrained Writing : The Ideology of Form », *Poetics Today*, 18 :1 : 1-14.

Baudrillard, Jean

1976 *L'Échange symbolique et la mort* (Paris : Gallimard).

Creïs, Lola

2008 « " La poésie ne s'écrit pas " (2e partie). Entretien avec Jacques Roubaud », Biffures — Recherche & Créations, http://biffures.org/edito/2008/03/la-poesie-ne-secrit-pas-ii, site visité le 19 juin, 2008.

Fatrazie-Mots et Chiffres

2008 http://www.fatrazie.com/default.htm (site visité le 10 juin 2008).

Gavronsky, Serge

1997 *Six Contemporary French Women Poets* (Carbondale and Edwardsville, IL : Southern Illinois UP).

Grangaud, Michelle
1987 *Memento-fragments*, (Paris : P.O.L).
1990 *Stations*, (Paris : P.O.L).
1990 *Renaîtres*, (Noeux : Ecbolade).
1991 *Geste* (Paris : P.O.L).
1994 *Jours le jour* (Paris : P.O.L).
1995 *Les formes de l'anagramme* (La bibliothèque oulipienne vol. 75).
1998 *État-civil* (Paris : P.O.L).
2001 *Calendrier des poètes* (Paris : P.O.L).
2003 *Calendrier des fêtes nationales* (Paris : P.O.L).

Pinson, Jean-Claude
1995 *Habiter en poète* (Seyssel, France : Champ Vallon).

Poier-Bernhard, Astrid
1999 « Michelle Grangaud—Anagrammes, tercets et autres textes insolites, » in *Oulipo Poétiques* edited by Peter Kuon, 119-140 (Dischingerweg : Gunter Narr Verlag Tübingen).

Starobinski, Jean
1971 *Les mots sous les mots* (Paris : Gallimard).

Thomas, Jean-Jacques and Steven Winspur
1999 *Poeticized Language* (University Park, PA : Pennsylvania State UP).

XMLittré v. 1.3
2008 http://francois.gannaz.free.fr/Littre/accueil.php site visité le 7 juin 2008.

**Alain Chevrier**

# Le vers isoverbal chez Ivar Ch'Vavar et Ian Monk


## Résumé

Cet article de morphologie poétique et d'histoire littéraire analyse un type de vers nouveau, dont la métrique est fondée sur le nombre des mots, tel qu'il vient d'être exemplifié dans deux grands poèmes contemporains : *Hölderlin au mirador* (2004) et *Plouk Town* (2007). Ce vers peut être considéré comme « informe » par rapport au vers syllabique compté et non rimé. Les trajets ayant abouti à ce type de vers, tant chez les poètes nordistes qu'au sein du groupe oulipien, seront reconstitués. Au delà de cette étude morphologique, sera évoqué le lien entre la forme choisie et le référent de tous ces poèmes : la souffrance, la violence, la laideur, le déchet, l'« informe », — transfigurés par l'art et par l'humour.

## Abstract

This article of poetic morphology and literary history analyzes a type of new verse, the metrics of which is based on the number of the words, such as it has just been exemplified in two long contemporary poems: *Hölderlin in the mirador* (2004) and *Plouk Town* (2007). This verse can be considered as « formless » with regard to the counted and rimed syllabic verse. The routes having ended in this type of verse, both among the nordist poets and within the oulipian group, are reconstituted. Beyond this morphological study, the link between the chosen shape and the referent of these poems is evoked: suffering, violence, ugliness, waste, « formlessness »— transfigured by art and humor.


**MOTS-CLÉS / KEYWORDS :**

métrique, contrainte numérique, isoverbal, arithmonyme, enjambement, vers syllabiques, Picardie, Oulipo / metrics, numeral constraint, isoverbal, arithmonym, enjambment, syllabic verse, Picardie, Oulipo

Un nouveau type de vers est apparu dans la dernière décennie du siècle dernier, et il vient d'être exemplifié dans deux longs poèmes en langue française, publiés en volume : *Hölderlin au mirador* (2004) et *Plouk Town* (2007).

C'est un vers dont la métrique est fondée sur le nombre égal des mots. Ce vers peut être considéré comme « informe » par rapport au vers syllabique compté et rimé, ainsi qu'au vers compté non rimé (dit blanc), mais il est aussi, pour une part, une réaction contre le vers libre traditionnel (non compté non rimé) considéré comme « informe ».

Nous avons proposé le terme « isoverbal » pour insister sur l'égalité, comme dans « isométrique », et dans « isosyllabique », et « isolettrique » ou « isogrammatique », avec lequel on peut faire un parallèle. L'association avec l'adjectif correspondant à « mot », « verbal », peut paraître barbare, mais le terme qu'a proposé Jean-Pierre Bobillot, et qui a été repris par Ivar Ch'vavar, « arithmonyme », nous paraît pouvoir prêter à confusion avec « arithmomane », et même avec « arythmie ».

Dans cette essai de morphologie poétique et d'histoire littéraire, nous tenterons de reconstituer les démarches créatives ayant abouti à ce type de vers.

Nous identifierons les systèmes de contraintes (typographiques, linguistiques et métriques) qui ont été employés, ces contraintes étant en l'occurrence à base numérique, et nous montrerons comment s'est dégagée, à la faveur du resserrement et de relâchement de certaines d'entre elles, la contrainte optionnelle qui est devenue la nouvelle règle.

## **Le vers isoverbal chez Ivar Ch'vavar** (*Hölderlin au mirador*)

Donnons comme échantillon le début du chant I :

> Le ciel devint violet. Le ciel devient violet : tout s'assombrit
> et se rapetisse. Il y a comme un renfermement, le vent
> tourne plus court et les chants des oiseaux ont baissé d'
> un cran tout de suite. Tu sens bien quand c'est,
> mais perdu dès que sentu. — Les chants de plus
> en plus — lacunaires des oiseaux s'écrasent, dans les haies, les
> fourrés. Sous les — caches de feuilles sèches. Plus personne ne peut
> garder même une image mentale de ce qui, même une impression
> véritable une « marque », de ce qui — s'en va et s'
> était déjà en allé. Violâtres, violacés, les dieux de la nuit
> se dressent accroupis — sont-ce *nos* dieux ? — sous l'orbe violet
> de la soirée (*). [… ] (Ch'Vavar 1998 : 11) (Ch'Vavar 2004 : 17)

Ce long poème en 27 chants a commencé de paraître en feuilleton dans sa revue *Le Jardin ouvrier* (nº 2, mai 1995).

Le sous-titre rhématique : « poème en vers hendéconymes » (terme forgé par Jean-Pierre Bobillot) est présent dès la première édition (1998).

Les chants sont en blocs de vers continus, ou en paragraphes plus ou moins longs. Ces paragraphes peuvent se terminer ou commencer par un vers interrompu. Mais le prologue, ainsi que les chants (désormais ch.) 24 et 25, est en 11 strophes de 11 vers de 11 mots. Ces strophes peuvent commencer ou finir par des vers interrompus, ce qui souligne que cette strophation est arbitraire, analogue au découpage en dizains de Musset dans *Mardoche*.

Le vers employé, de 11 mots, est, d'après l'auteur, une reprise du vers impair verlainien.

Ce vers isoverbal est doué d'une grande élasticité syllabique. Le plus court est de 7 syllabes, en monosyllabes avec élisions : n'y a plus rien. il n'y a pas de (*HM* : ch. 5). L'un des plus longs est de 30 syllabes : Toutefois, Sofia Gubaidulina : Offertorium ; Gidon Kremer, Boston Symphony Orchestra, Charles Duthoit (*HM* : ch. 7). Il peut former un alexandrin : [L'aurore au con de ros(es) nous pisse sur les yeux.] (*HM* : Prologue). Ou un verset à la Claudel ou à la Saint-John Perse de 16 syllabes : Sur le plateau plié de blés pleut la chaleur intarissable ; loin (*HM* : ch. 22).

Chaque vers ne commence par une majuscule que si elle est commandée par la grammaire, ce qui accentue l'aspect coulé de prose.

Quand la fin d'un paragraphe ou d'un chant se termine à l'intérieur d'un vers, le vers initial du suivant reprend le nombre de mots qui restent à combler (comme pour les vers de théâtre).

Le compte des mots du vers obéit à diverses options. Le mot lui-même étant défini comme un groupe de lettres entre deux blancs typographiques, et qu'on peut retrouver dans le dictionnaire, pour reprendre les deux critères donnés par Jean-Claude Milner et François Regnault dans *Dire le vers* (Milner 1987 : 21).

Les mots élidés comptent : c', d', j', l', m', n', qu', s', t'… et ils peuvent terminer un vers. (Mais *que* en position finale précède un mot commençant par une voyelle à trois occasions : que // une sœur (*HM* : ch. 8), que // on, que // il (*HM* : ch. 14).

Un mot composé à tirets compte pour un seul mot. Par exemple, sous-tasse, perce-oreille, mille-pattes, « grand-Meaulnes » (prologue), *bon-enfant*, au-dessus (*HM* : ch. 1), mi-long (*HM* : ch. 13) Jus-d'chiotte (car c'est un nom) (*HM* : ch. 7), tout-à-coup (*HM* : ch. 18), mais cache-nez = 2 mots (*HM* : prologue) : une erreur ? Mais chacun des mots à majus-

cules dans les noms composés avec plusieurs tirets compte (Le-Géotrupe-Vous-Jette-Distraitement-Un-Bonsoir = 7 mots (*HM :* ch. 1).

Les sigles d'un bloc TSF (ch.1) comptent pour un, mais il y a des problèmes complexes : Rajasthan : / musiciens / professionnels / populaires /, Socora / Radio-/ France / : C / 580044 / HM / A (*HM* : ch. 1).

En une unique occasion, un mot entre crochets indiqué comme absent compte pour un : me tourne vers [ ]. Cela produit une rotation qui m'empêche (*HM* : ch. 24).

Il n'y a jamais de coupure du mot final, puisque le mot doit être entier. Sauf pour les mots unis par tiret mais non composés : est-//ce (ch. 7), cognent-//ils (*HM* : ch. 10).

Les fins de vers sont fréquemment des mots monosyllabiques inaccentués, notamment les clitiques : articles définis, indéfinis, démonstratifs, possessifs, pronoms, prépositions, conjonction *que*, particule *ne*… et ceux d'entre eux qui sont porteurs d'un *e* peuvent être élidés devant voyelle.

Il en résulte que ce vers est très riche en enjambements, rejets et contre-rejets, ce que la ponctuation accentue.

La diérèse est marquée de façon originale par un point intramot : mystéri.eusement (*HM* : ch. 1), vi.olent, anci.enne (*HM* : ch. 4), rotati. on (*HM* : ch. 12). Il s'agit d'un trait idiosyncrasique remontant à sa transcription du picard, qui avait d'abord consisté en deux points. Son but est de marquer une inflexion du langage ordinaire en vue du chant.

Le hiatus est recherché dans *Y a il* (*HM,* ch. 1). Les apocopes sont témoins de langage oral : mon p'tit mont d'fumier (*HM,* ch. 21), et le compte suit alors les mots « sémantiques ».

Les inversions sont un autre trait idiosyncrasique : plus il a (prologue), parlait elle me (*HM* : ch. 2), mais en l'air le cul (*HM* : ch. 3), à louer te (*HM* : ch. 4), corneille une fait étalage (*HM* : ch. 4), pas dans comme (*HM* : ch. 5), ont mes pieds tout perdu (*HM* : ch. 10), pour d'un grand père la barbe (*HM* : ch. 10), ressembler une pastille à de menthe suçée (*HM* : ch. 20), (du tout elle ne travaillait pas) (*HM* : ch. 13), air // l'grave (*HM* : ch. 13), Neige il (*HM* : ch. 15), on y bien aux billes, // qu'on jouerait (*HM* : ch. 18), nappe la (*HM* : ch. 19), que comprendre n'avons pu pas (*HM* : ch. 21), dont heurtés été ils ont (*HM* : ch. 27). L'inversion peut-être encore plus nette : Surtout dans chambre // (ma) (*HM* : ch. 4), Haie // (derrière une) (*HM* : ch. 12). Ces inversions et permutations ont pour but de sortir le texte de l'ordinaire.

L'ellipse de l'article du sujet s'observe : Pylones goulus broutent herbe coupante. Nuages font voile, (*HM* : ch. 6) — comme pour des notes rapides.

La plupart des variations typographiques sont mises à contribution :

– des capitales, comme les mentions de disques disséminées, la liste de piles pour lampes de poche (*HM* : ch.16), des adresses : GLASHEIM 3, BUIRE-LE-SEC (*HM* : ch. 1), et surtout, pour mettre en évidence CHAIR ((*HM :* prologue) ou oralement des mots à prononcer plus fort, en grandes capitales (TA GUEULE, EH, COUILLON ! (*HM* : ch. 1))ou en petites capitales : Cauchemar (*HM* : ch. 14).

– des italiques dans la même fonction

– un soulignement : « Tu vas la taire ? » (*HM* : ch. 18)

– une fin de mot barrée, comme des corrections laissées : retien~~nent~~ (ch. 24), écoute~~r~~ (*HM* : ch. 25).

La ponctuation est normale, et même riche, abondante et variée. Mais le texte peut présenter quelques singularités :

– absence de ponctuation à la fin dans des énumérations (rapidité) : soleil // brise gel pluie (*HM* : ch. 25)

– usage très fréquent du tiret, et surtout du slash, à des places qui peuvent surprendre. On le rencontre une fois à l'intérieur du mot : entr / aient (*HM* : ch. 10). Ces slashes, présents ailleurs dans son œuvre, ont un rôle dans le « chant ».

– la parenthèse fermante en début de vers (*HM* : ch. 9), ou le slash (*HM* : ch. 2).

Aux chants 24 et 25, les coupés-collés de phrases d'autres auteurs reprennent leur ponctuation, d'où des heurts avec la ponctuation de fond, et leur typographie (un texte en vers justifiés).

– Un astérique sert d'appel de note (*HM* : ch. 1, ch. 14) mais la note est incorporée à la suite du texte, dans le même corps, afin être lue et dite dans la même foulée, dans la même coulée que le texte.

Ce vers blanc peut être peu coloré à l'intérieur par des allitérations et des rimes internes (crèches se nichent, // ruches, muches, huches, bûche, que le gel lisse, et la main (*HM* : ch. 8). Les exemples sont très nombreux. Une exception : la monorimie sur le mot-rime *les* sur 4 vers de suite ou 3, est associée avec des rimes « bivocaliques » : oreilles, soleil, orteils, oseille, groseille (*HM* : ch. 20).

Au plan rhétorique, on note la fréquence de deux figures : les répétitions et les interruptions. Les répétitions sont surtout des anaphores. Les accumulations sont rendues possibles par ce vers. Les répétitions peuvent être couplées avec les interruptions, sous forme d'interruptions avec reprises : style oral et mime d'une pensée qui se cherche. On peut noter

des interruptions en fin de vers : Le poids de ma tête me / M'emporte […] (ch. 5), avec reprise, et Mais la contradiction qu'on // / Du soleil, […] (*HM* : ch. 13)

Le vocabulaire appartient à tous les registres : du picardisme (pourite (*HM* : ch. 11), s'a posée (*HM* : ch. 14) au mot précieux : rubigineux (*HM* : ch. 12), comme le style, qui va du grand style romantique à la scatologie (*HM* : ch. 7).

Le texte est bilingue : il intègre des passages en picard, sans distinction typographique, — et qui sont traduits en annexe (mais pas de façon isosyllabique !).

Des citations sont parfaitement intégrées à la contrainte du vers : une chanson de Konrad Schmitt (HM : ch. 21), une des « romances sans parole » de Verlaine, (HM : ch. 22), de la prose de Philippe K. Dick (HM : ch. 19), un texte en vers isolettriques (HM : 145), des fragments du *Grand Meaulnes* et de Rimbaud (Compère 2004-2005 : 59), de ses huit dédicataires, etc.

***La naissance d'un vers nouveau***

Ivar Ch'Vavar publie la revue *L'Invention de la Picardie* (1985-1995), qui édita parallèlement les trois volumes *Feuillées d'hypnos, Berck (un poème (1993), Post-poèmes* (1994) et la première version de *Cadavre grand m'a raconté*. Puis la revue *Le Jardin ouvrier* (1995-2003) où la recherche sur la forme spatiale s'oriente dans trois directions, dont deux principales :

1) Le vers « justifié » (appellation d'Yvar Ch'Vavar en 1993 (JO : 32), isolettrique, dans le nº 3 de *L'Invention de la Picardie*, « De la justification » à propos des poèmes « colonnes » de Martial Lengellé, écrits avant 1985, en vers de 29 signes (lettres et signes de ponctuation), blancs compris. Lucien Suel introduit la contrainte numérique en signes typographiques avec son « Candélabre pour Benoît » (une commande d'IC), paru en décembre 1987. Ivar Ch'Vavar l'a pratiquée également. Lucien Suel s'en sert presque exclusivement : *La Justification de l'abbé Lemire* (inventeur des jardins ouvriers) est en tercets sur 2 colonnes, en vers de 22 signes (blancs compris), typographiquement équivalents(1995). Il l'emprunte au *cut-up* de Burroughs. (JO : 12). Comme Lengellé, Il part d'un calligramme. Suel a fait aussi une pyramide, *la Mastaba d'Augustin Lesage* (JO : 33). Alin Anseeuw a écrit des sonnets en vers justifiés. Une *Anthologie de la justification* paraît en supplément au JO en 1998.

Ce vers est, dans le groupe nordiste, le premier vers compté autre que syllabique, et il continuera en parallèle. Un caractère de ce vers est la très grande fréquence des enjambements sur des petits mots grammaticaux.

2) Le vers « arithmonyme ». La première occurrence de ce mot apparaît dans le titre du supplément du nº 24, *Anthologie du vers arithmonyme* (Anthologie du vers arithmonyme 2000). Jean-Pierre Bobillot a forgé ce néologisme pour sa préface. Il faut attendre le nº 29 (juillet 2001) pour que l'adjectif soit employé [la traduction de John M. Bennett : Un poème du 8 septembre 2000] : 4 « strophes de six vers arithmonymes de six mots » (*JO* : 230).

Jusqu'à cette date, les auteurs indiquent « poème en vers de X mots ». Par exemple, les fragments de *Hölderlin au mirador* sont désignés par « poème en vers de onze mots ». Mais dans la première édition (1998), le sous-titre sera même « poème en vers hendéconymes », autre terme forgé par Jean-Pierre Bobillot (où l'on peut entendre « déconne »…)

3) Le vers écrit dans une forme carrée ou rectangulaire, mesurée en centimètres : écrit à la main par Jean-René Lassalle dans ses « champs » (nº 29), et à la machine par Christophe Manon dans ses « hologrammes (nº 25-28), *et al.* Cette forme spatiale est peu représentée et n'est guère une contrainte numérique : il s'agit d'écrire un contenu libre dans un cadre extérieur.

Outre ces trois formes de poèmes « mesurés », il faut signaler des proses poétiques comportant des traits singuliers : prose à répétitions (Christian Tarkos, mais aussi les brouillons de *Monsieur Ouine* de Bernanos), ou prose hachée, entre autres.

YC a pratiqué la contrainte numérique appliqué à la syllabe, c'est-à-dire le vers blanc. Dans le nº 4 de *l'Invention de la Picardie* (*PC* : 23) : *Zièpe* est en 333 vers d'alternativement 9 et 12 syllabes. Dans *Jours de Glaire* (1989), donné en annexe du numéro de *Plein Chant* : « Le bois noir » est en 12 et 10 syllabes alternativement, et « Jeunesse » est en quatrains de vers de 13 syllabes (*PC* : annexe antérieure)

Il a pratiqué la contrainte numérique appliquée aux signes typographiques : le vers justifié.

Enfin il est passé à la contrainte numérique appliquée au mot dans un texte « en vers de sept mots » « La Poésie par défaut » (primitivement « La poésie au défaut de la prose » :

> I – 1.
> — le crépuscule du printemps humide obscurcit déjà —
> — le crépuscule luit vaguement entre les feuilles
> des arbres glauques — pénombre verdie — sous le
> verdissement du crépuscule infiltré à travers les
> arbres —
> Dehors, le vent passe farouchement, un
> vent hostile, qui siffle et secoue — — le

> printemps frileux et mouillé. Le vent
> terrible cingle les bouleaux aux verdures neuves —
> — le jeu des nuages qui courent, là-haut — (Ch'Vavar 1994 : 11, *JO* : 150)

Ce poème constitue la première partie du livre *Post-Poèmes* (titre qui n'a rien à voir avec le concept de post-poésie de Jean-Marie Gleize, que l'auteur ne connaissait pas). Le titre développé est « Post-poèmes tirés d'un roman de Jeanne Galzy, *Les allongés*, dont l'inaction se passe à Berck. » (*JO* 2000 : n° 37)[1]. De ce roman mondain se passant à la station de Berck-Plage dans les années 20 (Galzy 1923 et 1929), il a prelevé des « bouts » (*JO* 2000 : p. 8). C'est donc un centon.

L'auteur a prélevé les notations concernant la nature, et les a assemblées en comptant les mots pour former des vers de 7 mots[2]. Le choix de ce chiffre semble résulter du nombre de mots de l'incipit. Chaque segment prélevé est isolé par des tirets initial et terminal, comme une barre de séparation. Ce qui explique que deux tirets peuvent se suivre s'il y a enchâssement. Ce prélèvement explique aussi l'arbitraire apparent des majuscule ou minuscule à l'initiale des segments isolés.

La mode de découpage selon un vers aussi court entraîne un découpage de la phrase (parfois interrompue) avec des enjambements fréquents et des rejets et contre-rejets. Les décalages de blancs ajoutent à la dispersion. Le vers s'arrête de façon aléatoire au milieu des syntagmes verbaux, les arrêts se produisent sur les petits mots grammaticaux, très fréquents (« le », « les » « sur », « elle », « mais » « sans »).

Le mot composé avec trait d'union (« là-haut ») est compté pour un mot. Quand deux mots sont liés par une apostrophe, chacun des deux mots compte séparément (l' / espace, d' / une, etc). Sauf lors de la première occurrence : Il pleut d'une pluie fouettée de vent (*Post-poèmes* : 12), où le vers fait 8 mots — une erreur ?_

*Variations des formes*

Ce nouveau vers sera repris sous différentes formes par ses hétéronymes et par les autres poètes du JO.

1) On peut distinguer des formes selon le nombre de mots : vers impair de 9 mots (Évelyne « Salope » Noirtier [un hétéronyme]), vers de 8 mots (Stéphane Batsal), vers impairs de 7 mots (Laurent Albarracin). Les vers de 9 et 10 mots, alternativement (Evelyne « Salope » Noirtier) présentent une bimétrie où nous reconnaissons l'introduction d'un principe d'alternance (n, puis n + 1 syllabes) qui rappelle l'alternance des vers masculins

1. Non repris dans le volume des éditions Flammarion.
2. Communication personnelle orale d'Yvar Ch'Vavar (3 juin 2008).

et féminins, telle que les auteurs médiévaux et de la renaissance la percevaient. Les vers alternativement de 11 et 8 mots (Louis-François Delisse) sont en dizains. Suivent des vers de 12 mots, puis de 10 mots (ESN), des vers de 10 et 11 mots alternativement (Bernard Barbet), des vers de 5 mots (Nathalie Quintane), des vers de 5 et 7 mots (Aloÿse Kilky, [un hétéronyme de Delisse, qui fera aussi des tercets en vers de 7 mots]). Cette dernière écrit joliment : « Les patates — germes comme des vers blancs / Ou arithmonymes ; […] » (nº 26) (*PC* 2004-2005 : 224). Et des vers de 12 mots (Évelyne « Salope » Nourtier), de 15 mots (Bernard Barbet), de 7 mots (Fleuri Delawaere), de 9 mots (Yvelain Desataques)…

Le recueil de son hétéronyme Évelyne « Salope » Nourtier*, Sur la plage de Berck et autres poèmes arithmonymes* (Le Jardin ouvrier, 2001) aligne des vers alternant de 10 et 9 mots, des vers de 9 mots, de 11 mots, de 10 mots (*PC* : annexe postérieure).

Au total, ces « horribles travailleurs », qu'ils soient hétéronymes ou camarades, tâtonnent et explorent ce nouveau vers entre 8 (± 1) mots et 12 mots, où nous retrouvons des équivalents des trois vers narratifs classiques : octosyllabe, décasyllabe, alexandrin, mais « allongés ».

2) Des formes strophiques organisent les vers continus. St. Batsal introduit une séquence de 8 strophes de 8 vers de 8 mots », soit des poèmes « au cube », sur le modèle du poème « carré ». Ivar Chv'Vavar se met à la séquence de 11 strophes de 11 vers de 11 mots (*HM* : ch. 25). Il est suivi par Évelyne « Salope » Nourtier (dizains en vers de 10 et 8 mots), Pascale Gustin (strophes de 5 vers de 7 mots + 1 vers de 5 mots), et Lucien Suel (strophes de 6 vers de 6 mots).

3) Il existe des formes hybrides, conjuguant les contraintes isoverbale et isolettrique. Sébastien Morlighem (hétéronyme de Louis-François Delisse) écrit un poème en 4 parties de 7 strophes de 4 vers de 7 mots d'alternativement 4 et 7 lettres. Voici la strophe 3 :

> Ivar Ch'Vavar nous cultive : post / poésies, *vers*,
> matière bien blanche ; cela jardine plus ouvrier,
> c'est évident, mais parfois plie, travail fini,
> divague dans l'espace vide, univers vert caillou : (*JO* : 163)

Les mots grammaticaux élidés (c'est, l'espace) comptent ici pour un, ainsi que les mots composés (dix-sept). Il fait une coupure en fin de vers selon ces nombres : (Typogra- /phie). Le choix des nombres 4 et 7 semble en rapport avec les nombres de lettres des nom et prénom d'Yvar Ch'Vavar.

Patrice Maltaverne donne une suite de vingt-cinq paires de poèmes, où « Chaque paire se compose d'une partie en vers arithmonymes et d'une partie en vers justifiés », soit deux versions.

Yvar Ch'Vavar a écrit enfin, dans un poème chamanique en hommage à Jules Verne (2007), des vers de 22 mots répartis en 3 vers en escaliers pour cadrer avec la page, qu'il appelle des « tritostiches », et qui sont donc un hybride de vers arithmonyme et de vers justifié (Ch'Vavar 2008 : 27).

4) Des traductions isoverbales ont été proposées. L'une des traductions par Ivar Ch'Vavar et Évelyne « Salope » Nourtier des poèmes en vers isoverbaux de l'américain John M. Bennett, qui a écrit 3 poèmes en 4 strophes de 6 vers de 6 mots, où la première et la dernière syllabe accentuée riment, reprend ses contraintes.

> D*ead* fish flies quiver on br*ead*
> *sand* fleas sock lost burnt *hand*
>
> Un poiss*on* crevé vole en frissons jusqu'au quign*on*
> de p*ain* puces de sable socquette perdue la m*ain*
> brûlée […] (*PC* : 77)

Ici les mots finaux peuvent être coupés pour faire une rime en accord avec la rime antérieure (rév //// eille-toi et l'a- // plomb), et chaque fragment compte pour un mot.

Les traductions en vers isoverbaux de vers hétéroverbaux existent aussi. Louis-François Delisse a fait un essai de traduction en vers de 6 mots de Góngora, *Fable de Poliphème et Galatée*, et Christian-Edziré Déquesnes une traduction du lai de Mydinn (Les nouveaux chants du Mabinogi) en vers arithmonymes de 11 mots, puis de 14 mots, et de 12 (en picard).

Nous-même avons commis en 2005, sous une épigraphe d'Ivar Ch'Vavar, un poème qui est moins une traduction qu'une réécriture parodique en vers de 11 mots d'un sonnet de Jacques Roubaud, mis en ligne sur le site de l'association « Zazie mode d'emploi[3] ».

À l'heure actuelle, Yvar Ch'Vavar a abandonné le vers isoverbal, par désir de changement, et il est retourné aux vers justifiés, avec des coupes très osées (é / Chevèlement) (Ch'Vavar 2007 : 10).

### Vers isoverbal et autres contraintes chez Ian Monk (*Plouk Town*)

Les figures fractales, avec leur invariance d'échelle, popularisées par le mathématicien Benoît Mandelbrot, qui a inventé le terme en 1974,

3. Alain Chevrier, *Les vers à laine*, http://blackbanzai.free.fr/zazievers.htm

fournissent le modèle d'une contrainte systématique, que l'on retrouve dans les formes naturelles, et que les arts visuels et numériques ont repris.

Ian Monk l'a appliquée à la poésie, et d'abord à la poésie « littérale ». Il l'a fait sans connaître[4] les essais de poèmes fractals tous en 4 strophes de 4 vers de 4 mots de 4 lettres, datés de 1981 et publiés par l'Oulipo, « Rail » de Perec (Oulipo 1981 : 228-229) et ceux de deux stagiaires à un atelier d'écriture (*Action poétique* 1981 : 74-75).

*Fractales* est une série de 9 poèmes en anglais en *n* strophes de *n* vers de *n* mots de *n* lettres (aspect carré), où la valeur de *n* est de 1 à 9 (Monk 1998). Il s'agit d'une contrainte de plus en plus dure, et qui ne peut être poursuivie au delà des mots de 9 lettres. « Les thèmes traités sont en grande partie déterminés par la forme de la série », avertit-il en postface. Et il précise que ce recueil contient également d'autres contraintes. Notamment, la neuvième est faite de neuf poèmes combinatoires, qui forment une sorte de neuvine.

Il reprend cette contrainte fractale dans son poème *Family Archaeology* (en anglais, 2004) en allant jusqu'à 10 lettres (Monk 2004 : 2-21) !

Toujours en matière de contrainte littérale, Ian Monk donnera au JO en 2001 un poème en « vers justifiés », dédié à Lucien Suel, « Tri selon tri », qui est un calligramme de réservoirs à déchets (en vers de 37 espaces, avec un carré blanc figurant une fenêtre sur 3 d'entre eux) (*JO* : 262-263). De même, *Twin towers* est un autre poème figuré en 2 rectangles de 120 étages de vers de 24 espaces, poème en deux colonnes en vers justifiés, publié dans *Formules* en 2003 (Monk 2003 : 205-207). Dans *Potje Vleesch* (2007), le poème « La douzaine d'Arras » comporte 12 douzains de vers de 6 mots, dont Arras répété à chaque fois en position 4 (Monk 2007 : vi).

Dans *Les états du sonnet* (2001), un des poèmes est un « sonnet à découpage syllabique préétabli » : il comporte « dix mots d'une syllabe dans chaque vers » (Monk 2001 : 19), une forme dérivée du pentamètre iambique. Mais c'est un sonnet rimé, et en vers isosyllabiques par définition[5]. La contrainte isoverbale (« *counted verse* »), couplée à l'isolettrisme, est également présente dans *Family Archaeology*, ainsi que dans les poèmes qui suivent (Monk 2004 : 1-21).

***Une contrainte numérique systémique***

*Plouk Town* est une suite de 11 chants, où chaque chant est constitué de x poèmes de $x^2$ vers de x mots, et où x progresse de 1 à 11. Voici le tableau de son architecture numérique :

4. Ian Monk, communication personnelle par mail (10 juin 2008).
5. Cf. Alain Chevrier, « Sur la traduction de sonnets à contraintes : monosyllabisme et vers isoverbal », à paraître dans *Formes poétiques contemporaines*, *nouvelle série*, nº 7.

| Nb de mots par vers | Nb de mots par poème | Nb de poèmes par chant | Nb de vers par chant |
|---|---|---|---|
| 1 | 1 | 1 | 1 |
| 2 | 4 | 2 | 8 |
| 3 | 9 | 3 | 27 |
| 4 | 16 | 4 | 64 |
| 5 | 25 | 5 | 125 |
| 6 | 36 | 6 | 216 |
| 7 | 49 | 7 | 343 |
| 8 | 64 | 8 | 512 |
| 9 | 81 | 9 | 729 |
| 10 | 100 | 10 | 1000 |
| 11 | 121 | 11 | 1331 |
| | | 66 poèmes | 4356 vers |

Chaque poème, d'aspect carré ou plutôt rectangulaire à grand axe vertical, est de hauteur et de largeur croissante. La séparation des chants est très discrète : un astérisque entre deux blancs.

On voit que la somme des vers de 10 mots et de 11 mots représentent plus de la moitié du livre : 2331 vers (*Pl* : 17-86) sur un total de 4356 (*Pl* : 87-167).

Le chant potentiel suivant serait de 12 mots, en 144 poèmes et 1728 vers : il a commencé à la réaliser en 2006, dans *Stoned at Bourges*, où il donne les 6 premiers poèmes. C'est une plaquette de format oblong (car en vers longs), aux pages de 12 vers (et au prix de 12 euros !) (Monk 2006).

Il compte l'abréviation « etc » comme un mot, emploie la contraction « chais » pour « je sais » (*Pl* : 25).

Le vers de 11 mots le plus court est : « c'est le 06 07 31 13 » (*Pl* : 146), et le plus long : « regarde les nichons qui sautillent scintillent pétillent polelottent tangiblement irrésistiblement tétinement » (*Pl* : 160).

Lui aussi pratique les enjambements à tour de bras, si l'on peut dire. Mais on ne pointe que trois exemples seulement d'enjambement sur apostrophe : deux « d' » (*Pl* : 83), et un « qu' » (*Pl* : 136) : est-ce parce que ce signe n'est que très peu employé dans sa langue d'origine ?

Il n'y a pas de limites typographique (majuscules) ou ponctuationnelle entre les phrases, et les vers ne commencent pas par des majuscules, d'où un flux continu et uniforme à la lecture et à la diction. L'unique

point d'interrogation (*Pl* : 25) est un oubli, et le slash a la valeur d'un trait d'union dans un mot composé : entrée / sortie (*Pl* : 33), pittbull / dobermann (*Pl* : 37).

Ian Monk n'est pas passé de lui-même de la contrainte isolettrique à la contrainte isoverbale, par extension, comme on aurait pu le croire, mais il a été « influencé » par une source exogène. Voici comment il rapporte le déclenchement de son travail :

> Une des origines de ce poème était l'échange de lettres que j'ai eu avec Ch'Vavar suite à la publication de *Tri selon Tri*. Il disait qu'il trouvait l'Oulipo forcément « ludique » et donc pas vraiment « poétique », de mon côté je disais que, pour moi, une grande partie des travaux dans et autour du *Jardin Ouvrier* étaient très proches de l'Oulipo. Je lui ai dit également que je trouvais sa technique de prédilection, le « vers arithmonyme » comme il l'appelle, plutôt mou comme forme. Il m'a répondu que, au contraire, il a dû beaucoup travailler sur certains passages de *Hölderlin* avant d'arriver à ses fins. Je me suis dit : on verra ! et me mis au travail, utilisant le vers de onze mots comme dans *Hölderlin*, et j'avais tout de suite envie de « formaliser » un peu plus. Il me semblait séduisant de faire une suite de 11 poèmes de 11 mots par vers, mais 11 vers me semblaient trop peu, car tout ça était aussi lié à une volonté d'injecter une bonne dose de narration dans un poème. Alors j'ai opté pour $11^2$ vers par poème, et j'ai écrit ce qui allait devenir la « partie 11 » de *Plouk Town*. Cela faisait déjà un petit livre et pour moi, le texte était fini. J'ai essayé de le faire éditer, sans succès, et face à cette incompréhension mais encouragé par d'autres, l'idée m'est venue de le « compléter » en allant de 1 à 10, avec l'idée que chaque partie aurait une ambiance et une approche différentes. Tout cet aspect de la forme est forcément lié à mes poèmes de formes littérales en série dans *Fractales* et ailleurs[6].

On voit qu'il n'a pas non plus transposé sa contrainte fractale de son registre « littéral » (très difficile, sans aucune commune mesure avec la contrainte littérale molle du vers justifié) au registre « verbal ». Il a choisi comme poème un poème long (en 11 × 11 = 121 vers, et non un simple onzain) donnant un « champ » à la narration, — comme le chant d'*Hölderlin au mirador* (de longueur variable, mais s'étalant toujours sur au moins 2 pages).

Cette partie initiale en vers de 11 mots, précise-t-il, « a été composée assez rapidement d'après mes souvenirs en avril-juin 2002, et le reste longtemps après en 2004 / 2005 ».

6. Ian Monk, communication personnelle par mail (10 juin 2008).

Il conçoit cette contrainte systémique comme étant potentiellement un chantier infini. Il l'a étendue au vers de 12 mots. *Stoned at Bourges* constitue la moitié de la partie 12, deux des 6 autres poèmes ont déjà été publiés : *L'anglais de service* dans *Cultures en Chantier* (Tec Criac, 2005) et *La grève des mineurs britanniques*, dans l'ouvrage collectif *Grève. Hommage à Maxence van der Meersch* (La nuit myrtide, 2007). Une partie 13 était projetée pour répondre à une commande, mais ce projet est tombé à l'eau.

***Contraintes additionnelles***

Le patronage oulipien est apporté par une préface de Jacques Roubaud (en anaphores : « Ian Monk… », mais pas en vers isoverbaux, et dans un ton humoristiquement opposé), et en quatrième de couverture par Hervé le Tellier et Harry Mathews.

Ian Monk a contribué à l'invention de formes à répétitions : la monquine, qui combine sextine et mots nombrés, et le quenoum, combinaison de quenine et de pantoum. Il n'est donc pas étonnant que sur ces poèmes il ait greffé des contraintes surnuméraires diverses, à base de répétition, utilisées non seulement à titre rhétorique, mais métrique.

On note des permutations : un poème de 9 vers de 3 mots est fondé sur « poubelle » « crotte » « voiture » « poubelle » « pisse » « canette » (*Pl* : 18), un autre de 81 vers de 9 mots sur « plouk quoi moi bière encore la baise merde toi » (*Pl* : 73). Un passage de 7 vers de 11 mots intègre « allume » « éteint » « lumière » « radio » « télé » (*Pl* : 124).

Un des poèmes en vers de 6 mots est composé de morales élémentaires déguisées en vers continus : « évier cradingue égouttoir poisseux bouteilles vides », et légèrement remodelées (*Pl* : 29-30).

Les 9 poèmes en vers de 9 mots sont tous des neuvines (sans marquage de la séparation des strophes). Ils commencent par des répétitions ordonnées : les neuf âges de la vie (*Pl* : 62), les lieux de la ville (*Pl* : 65), les numéros d'étage d'un immeuble (*Pl* : 68), les heures impaires (*Pl* : 71), les parties du jour (*Pl* : 76), les heures paires (*Pl* : 79). Une autre par des anaphores à l'échelle de la strophe (*Pl* : 85). Une neuvine joue sur les mots initiaux (*Pl* : 82).

Les 10 poèmes en vers de 10 mots commencent tous par des anaphores : « et Jennifer dit », « le marchand de légumes », « dans ma rue », « je t'aime comme », « tu te souviens » (plus une répétition centrale sur « sperme » puis « jus »), « le barman », « à la banque », « je te déteste comme », « tu penses », « moi je » .

Un des poèmes en vers de 11 mots est une « onzine à démarreurs » (*Pl :* 142-146), où la permutation porte sur le début du vers « on se lève », « on se demande », etc.

Un autre poème (*Pl :* 22) est en anaphores sur « on ».

Le poème « le gratte-nombril du ciel qui cache » conjugue les anaphores et les épiphores sur la série des pronoms personnels, eux-même répétés (*Pl :* 41). On note des passages en épiphores sur « tu » (7 fois) (*Pl :* 43), sur « déprime » (6 fois) : effet d'assénement garanti.

Dans la prépublication dans *Formes poétiques contemporaines* de certains des morceaux choisis (les moins dérangeants) de *Plouk Town*, un passage en vers de 7 mots, « le gratte-nombril du ciel qui cache », est en « vers justifiés », contrainte « révélée » par le choix d'une police à chasse fixe (Monk 2004b : 227-232), mais disparaissant dans l'édition en volume, où la police de caractères l'efface (*Pl :* 41-43). C'est une « contrainte cachée ».

Enfin, il lui arrive de répéter en fin de vers des petits mots grammaticaux, autrement dit de pratiquer une forme d'enjambement sur mots inaccentués, mais il peut le faire 14 fois de suite (*Pl :* 44), ou 16 fois de suite :

> à gauche une mère de famille charge
> le coffre de la voiture avec du
> lait des petits suisses des bananes sa
> fille la regarde faire en tenant le
> caddie en embrassant tendrement une poupée à
> droite un clochard pisse longuement contre le
> mur de l'ancienne pharmacie maintenant en
> ruines là juste derrière les bennes de
> recyclage de verre donc de bouteilles en
> grande partie la vapeur se lève se
> mélange avec les nuages au dessus du
> collège Boris Vian qui ressemble à
> un Titanic post soixante huit échoué là
> parmi ces banquises de bitume ponctuées de
> crottes d'ours polaires il ferme sa
> braguette et il va rejoindre là les
> copains qui gueulent eh ben toi tu
> viens ou quoi il y va puis
> […] (*Pl* : 33-34)

Une nouvelle contrainte naît alors, qui est la systématisation d'une transgression par rapport à une règle antérieure associée au vers classique non moins qu'au vers libre standard : ce type d'enjambement.

À noter un vers se terminant devant un mot absent : ça va quand ça tire son (*Pl :* 26).

Son vocabulaire, au ras du quotidien, est caractérisé par une haute teneur en argot et en jurons, que l'auteur, étranger, a reçu en pleine figure dans son quartier de Lille, et qu'il nous renvoie de façon « projective ». Il contraste avec la macrostructure raffinée du poème, qui n'apparaît pas sans un effort de lecture.

À la suite de cette forme qu'il a baptisé « *n*-éide » en référence à l'épopée virgilienne, Gérald Castéras a écrit un poème *(Har)po* qui, comme son titre l'indique, est un « art poétique » humoristique, où il reprend la contrainte fractale et isoverbale (« stoppée au niveau 8 »), où il la décrit de façon autoréférentielle, en l'ornant également de contraintes additionnelles[7].

***Vers une théorie du vers isoverbal***

*La Poésie par défaut* se termine par l'indication : « Le Creusot***, juillet 1993 ». Cette forme surgit à une période charnière : après 20 années d'expérimentations. (Et dans un lieu connu pour ses forges…)

L'avant-propos révèle le procédé : « … le problème poésie/prose n'est sûrement pas considéré sérieusement dans ces textes, même s'ils sont faits de vers découpés de la façon la plus arbitraire (comptage des *mots*). »

Ces phrases et segments sont donc des prélévement, des collages, coupés-collés, remix, etc., de clichés romantiques. Yves di Manno en rapproche la technique du détournement chère à Cendrars et à Nougé (PC : 69). Cendrars, dans *Kodak*, découpait selon son vers libre la prose imagée d'un roman de Gustave Le Rouge.

Cette contrainte de lecture, une façon de découper le texte, va devenir aussitôt chez le poète une contrainte d'écriture.

Avec l'aspect stimulant de la contrainte : Yves Di Manno dit que le vers hendéconyme « va paradoxalement, en contrôlant son élan, lui rendre tout son souffle » (PC : 70). Cependant, ce critique interprète le titre « Hölderlin au mirador » comme une image autoréférentielle : le lyrisme est bridé, surveillé par le mirador. Mais cette image, conforme à la doxa avant-gardiste, n'est pas celle du poète : Hölderlin est bien sur le mirador. Yvar Ch'Vavar se moquait de la culpabilisation sans fin du peuple allemand. De toute façon ce titre a été choisi de façon « dadaïste », collectivement, et il n'a aucun rapport avec le livre…

7. Gérald Castéras, communication personnelle (2007) et dactylogramme inédit (28 pages) communiqué à Bernardo Schiavetta le 05 / 06 / 2006.

1) Ivar Ch'Vavar s'est expliqué à propos d'un autre vers, qu'il a appelé « justifié » (au sens typographique, et non sans ironie), dans « De la justification » (*JO*, nº 1) :

> Voilà ce que je notais dans le nº 3 de *L'Invention de la Picardie* (décembre 1987) à propos des « poèmes " colonnes " » de Martial Lengellé [[= IC]]. Le vers : l'unité de 29 signes (blancs compris). — Tous les vers sont égaux, au *millimètre* près. Si le vers est un mètre, autant le définir comme un segment d'écriture mesuré dans l'espace. Principe retenu par le plus grand poète français actuel, Martial Lengellé — en quoi, d'une certaine manière, il reste un spatialiste.) — Des vers réguliers seront ainsi de longueur égale pour l'œil, non forcément pour l'oreille… Mais cette contrainte a permis à Lengellé de faire apparaître une scansion nouvelle (*JO* : 28-30).

Cette remarque peut s'appliquer parfaitement au vers isoverbal.

> […] Tout de suite, on peut sentir qu'il ne s'agit pas tant de dessiner sur la page une forme nouvelle (prenant au poème et à la prose — on pourrait y voir une prose qui n'occuperait pas toute la largeur de la page !) mais aussi : une parodie de la prose — comme aussi une parodie du poème : en tant que texte qui, comme par définition, laisse de larges marges !) ( ce n'est que facétieusement que Lengellé rapproche son vers de la prose : en réalité, il creuse l'écart). — Plutôt, oui, c'est du VERS qu'il est question, comme effort extrême de style, portant ici principalement sur la profération à couper, scander et « phraser » autrement, pour une objectivation toujours plus grande du langage.[…]
>
> De tels vers abolissent évidemment cette définition de la poésie qui dit qu'elle se distingue de la prose par l'inégalité de ses lignes (*JO* : 28-30, 32-33).

Puis il critique le silence des critiques aux envois qu'il a fait.

Jean-Pierre Bobillot, théoricien et praticien de la poésie, est le premier à avoir donné un texte théorique sur ce vers, en préface à *l'Anthologie du vers arithmonyme* « Le principe de nudité métrique : quelques propositions » (*Anthologie* 2000 : 3-9) — rappel d'un titre de Jean-Marie Gleize —, où il apporte l'appellation contrôlée. Ce spécialiste de Rimbaud décrit les « vers métriques à nombre déterminé » (*Mémoire*) et les « vers non métriques à nombre indéterminé » (*Mouvement*). René Ghil lui paraît relever du premier. Le « vers à nombre déterminé de lettres » est le vers justifié, qui lui semble n'être ni vers ni prose, et le « vers non métrique à nombre déterminé de mots » est le vers arithmonyme. Surtout, il, décrit des coupes en fin de vers, à « l'entrevers », dans les segments syntactico-sémantiques, entre des éléments solidaires tels que déterminant / substantif, pronom

sujet / verbe, préposition / groupe nominal, etc. », apparus « dès les textes fondateurs » .

Après six ans de *JO*, Ivar Ch'Var est revenu à la charge dans « À l'attention de nos lecteurs » (*JO* 27) :

> Une contrainte, c'est ce qui permet (comme le vers justifié) de battre en brèche efficacement sa propre facilité, et de se confronter durement à la question du rythme, de la scansion, des « coupes », etc., enfin c'est intéressant, on a un travail d'artisan à faire et on voit vite que ça oblige à inventer tout le temps, à prendre des risques, à faire des sauts — à se libérer de la langue et à libérer la langue de soi, enfin, tu vois. [… ] c'est une des voies ouvertes par le J.O., on est en plein travail dedans, et j'aimerais bien que d'autres *horribles travailleurs* viennent donner un coup de main… Au début, tu écris en prose, si tu veux, puis tu découpes tes vers, et, en découpant, tu réajustes, tu retailles : ça n'est pas de la prose découpée, le but, mais le *vers*, le poème en *vers*. (JO : 236 )

La préface d'Alix Tassememouille (hétéronyme d'Ivar Ch'Vavar) au recueil S*ur la plage de Berck et autres poèmes arithmonymes* d'Évelyne « Salope » Nourtier, avec la participation d'Ivar Ch'Vavar (supplément au *JO* 28), insiste sur l'aspect de relance de ce nouveau vers :

> … la présence de l'arithmonymie, c'est-à-dire d'une contrainte qui oblige à aller *contre* le vers, son cours « naturel », *contre* le souffle, aussi (mais pour trouver un autre vers, un autre souffle — un *second* souffle ? (*JO* : 243-244)

Le « texte-témoin » (et non le « manifeste »), CUMANN NA AMADAI'N (« la compagnie des idiots » en gaélique) — (Supplément au *JO* 33), proclame à propos du poème en vers que, par rapport à l'état naturel de la langue, « Le vers est un effort vers le style » :

> Ce que nous voulons dire, c'est que le poème (la suite de vers), est à la fois, par rapport à l'expression verbale ordinaire, plus abstrait (il « s'abstrait de la fonction de communication immédiate) et plus concret (il souligne le côté concret des lettres et des phonèmes en se servant d'eux pour produire un objet linguistique aux contours bien définis et qui existe là, comme objet, avant d'exister en tant que « vecteur de la communication.

Il critique les « vers existants », dont le vers libre :

> Le vers libre est libre de quoi ? Il s'assujettit (le plus souvent) à la syntaxe, et correspond à des membres de phrases. Il perd le degré d'abstraction du vers compté, qui, lui, s'il restait assujetti à la syntaxe,

> au moins était-ce à une syntaxe qu'il pliait à sa forme propre ! autrement dit à une syntaxe déjà stylisée. (*JO* : 303)

Cette formule nous paraît à rapprocher de celle d'Audiberti : « Le vers libre, libre de n'être pas un vers ». Il critique le vers libre, pur découpage syntaxique.

Le vers libre étant devenu un « vers naturel », il faut en changer : compter autre chose que des syllabes : des signes, des mots, ou la longueur visible sur le papier (le nombre de centimètres) : ni syllabes ni pieds.

Il ne s'agit pas de découper de la prose en vers, mais d'arriver à du « chant », dans un sens qui nous paraît voisin de celui de Pierre-Jean Jouve.

À la fin de sa lettre « aux autres Horribles travailleurs » en « Annexe à *Cumann na abnadaín* (n° 33), Yvar Ch'Vavar ajoute :

> …préciser une bonne fois que nous ne sommes pas des poètes « formalistes », et que si nous avons accordé notre attention à cette expérience qui certes se fonde sur une forme, ou contrainte, c'était surtout pour nous placer d'une autre façon devant le mystère poétique, qui est au fond tout ce qui nous intéresse (*JO* : 308).

De son côté, Ian Monk a décrit cette nouvelle contrainte et les possibilités d'ouverture qu'elle offre :

> Je pense en fait que c'est une forme qui a une grande potentialité dans la mesure où elle n'est pas « dure » comme certaines contraintes oulipiennes mais elle reste suffisamment contraignante pour freiner des envols lyriques et obliger le poète à compter sans cesse tout en prenant une série de décisions sur l'intégralité du vers, des enjambements *et cetera* — en quelque sorte, c'est un compromis génial entre le vers classique syllabique et le vers libre[8].

Il ajoute qu'il a proposé cette contrainte dans des ateliers d'écriture (à Bourges), avec d'heureux effets.

Replaçons dans l'histoire du vers français ce nouveau vers caractérisé par ses enjambements, et par la nouvelle scansion qui en résulte.

Dans la langue française, l'accent porte sur la dernière syllabe des mots pleins, et sur la dernière syllabe des groupes de mots.

Le vers français classique jusqu'au romantisme est syllabique ou plus exactement syllabotonique : un accent « métrique » en fin de césure pour les longs vers, décasyllabe et alexandrin, et un accent en fin de vers. Le mot de la fin de l'hémistiche et de la fin du vers est nécessairement un mot plein (dans ce dernier cas, il est porteur de la rime, forcément accentuelle).

8. Communication personnelle par mail de Ian Monk (10 juin 2008).

La « libération » du vers au XIX^e^ siècle (Baudelaire, Rimbaud, Verlaine) porte sur le mot à la césure, où l'accent peut disparaître. La libération du vers est allée plus loin sur la deuxième frontière chez Rimbaud : le mot en fin de vers n'est plus porteur d'accent (à la diction, on peut lui donner un accent d'insistance) : vers se terminant par « les ». Bobillot, qui l'appelle « vers non métrique » en rapproche à juste titre les vers rimés de René Ghil, qui suivent ce modèle avec enjambement, pour des raisons musicales extramétriques. René Ghil sera un des auteurs anciens reproduits dans *le Jardin ouvrier.* Dans ce vers, l'enjambement se fait sur un des petits mots, des déterminants qui précédent le groupe nominal notamment). Ce vers sera abandonné face à l'hégémonie du vers libre (avec ou sans rime, avec ou sans mesure).

Le vers syllabique non rimé ou vers blanc, celui de la Renaissance, celui de la traduction de Shakespeare au XVIII^e^ siècle, et même celui de l'unanimisme (ou d'Éluard et de Pierre Emmanuel), qui était une réaction contre l'irrégularité du vers libre, reste un vers classique avec des accent terminal, voire à la césure.

Le vers libre, notamment à partir du surréalisme, qui portait son effort sur l'image, est devenu une découpe syntactico-sémantique, irrrégulière en nombre de syllabes, mais dont chaque mot de fin de vers était un mot plein. Paradoxe : il concorde mieux avec la syntaxe et le schéma accentuel de la phrase. Plus il est court (Guillevic), plus il se rapproche de l'analyse grammaticale, et plus il est long, plus il se rapproche de l'alinea de prose (versets). D'autre part il ne présente pas d'inversion ou d'ordre des mots différents du discours ordinaire comme le vers compté, qui y pousse.

Aragon a employé ce qu'on pourrait appeler « le vers libre enjambant » dans ses poèmes oratoires, à titre de licence épisodique. Jean Cocteau, dans un de ses grands poèmes, *La Crucifixion* (1946), a pratiqué systématiquement l'enjambement, le rejet et le contre-rejet, dans des vers libres courts et hachés. Et Jean-Paul de Dadelsen, dans *Oncle Jean* (1954-55) l'a utilisé fréquemment.

Dans les mêmes années 1960, l'enjambement sur mot inaccentué (et la coupure) a été par ailleurs employé par Denis Roche dès ses premiers poèmes et dans ses vers, et ce dernier a fait des vers justifiés et des *cut-up* (Roche 1995) qui ont donné matière à théorie (Roubaud 1978 : 170, Bobillot 2003 : 162).

De même Jean Ristat, dans les années 1970, a utilisé le vers blanc syllabique, l'alexandrin enjambant avec fin non accentuée, et parfois même coupure intramot, comme dans les vers réguliers rimés de Rouben Mélik (Ristat 2008).

Mais bien plus que ces nouveautés avant-gardistes dont les ondes n'atteignaient pas la Province, — et encore moins celles de leurs modèles anglo-américains — c'est surtout la référence au vers justifié et à ses enjambements qu'il paraît pertinente lorsqu'Ivar Ch'Vavar forge ce nouvel instrument.

## Pour conclure

Le vers isoverbal est une découverte récente et locale. « Comme on dit, « il fallait y penser » ! Espérons qu'on nous accordera au moins le mérite, d'y avoir pensé », ironise Ivar Ch'Vavar dans un supplément au nº 33 (*JO* : 304). Il n'est pas pourtant le premier. Le vers chinois est un vers isoverbal, mais il n'a pas essayé de la transposer. De même, lui et Ian Monk nous ont assuré ne pas avoir eu connaissance[9] des antécédents lointains que nous avons pu retrouver dans la tradition poétique occidentale : de rarissimes vers latins du haut Moyen Âge (v^e^, vi^e^ siècles, et jusqu'au viii^e^ siècle), dont des vers rapportés (Norberg 1958 : 60-61, 131-133), et une oraison de la Renaissance en un huitain d'octosyllabes de 8 mots monosyllabiques (et de 33 lettres) (Chevrier 2002 : 64-65). Ni les antécédents modernes : les vers « beowulfins » de Raymond Queneau dans trois de ses poèmes (1942 (Queneau 1989 : 68-69, 713), et surtout les vers isoverbaux de Louis Zukofsky, initiés en 1930 (Zukofsky 1997 : 37-39), et réémergents dans « A 14 » (1964) (Zukofsky 1997 : 37-39), et dans ses derniers poèmes *80 flowers* [1974-1978] : Jacques Roubaud a d'ailleurs donné une traduction isoverbale de l'un d'entre eux (Roubaud 2000 : 259).

Ce vers nouveau, où la syntaxe est maintenue comme dans le vers libre, est caractérisé par la fréquence des enjambements, et leur aspect souvent acrobatique, ce qui donne, sur plan oral, une nouvelle diction : l'accentuation est différente pour les fins de vers sur les mots inaccentués. C'est un vers facile, propice à certaines formes d'écritures dites automatiques, et à la narration.

Au delà de cette étude purement morphologique, il resterait à étudier le lien entre la forme choisie et l'expérience des auteurs de ces poèmes, et la souffrance, la violence, le mal, la laideur, le déchet, l'« informe », retrouvée par l'un dans son enfance ou son pays, et par l'autre dans la vie de son quartier. Dans « À l'attention de nos lecteurs » (*JO* 27), Ivar Ch'Vavar déclare :

> Le Jardin ouvrier [… ] est une revue expérimentale, qui « recommence » la poésie en partant du plus bas (Lucien Suel se

9. Ivar Ch'Vavar et Ian Monk, communications personnelles (2008).

> qualifie par exemple de « poète ordinaire ») les yeux collés à la matière du texte, mais en accordant une attention particulière au « vers (à réinventer !).
>
> […]
>
> Oui, le J. O. est pas mal « hanté » par des choses comme : l'humilité, la pauvreté, le brut, la matière, les déchets, regarder de près les objets de rebut (entre autres !) avec un gros œil, etc., vous m'avez compris.
>
> […]
>
> C'est ça la véracité (pas question de « vérisme » !), qu'il atteigne à la *présence* de la matière. C'est bien sûr ce que vous recherchez : aussi bien par le recours à la forme carrée que par l'emploi de tel langage, plus « brut » que celui qui s'écrit couramment. (*JO* : 233-234.)

Ian Monk ne dirait pas autrement. Tout ceci heureusement est transfiguré dans les deux cas par l'art et par l'humour. Il resterait à dire combien ces deux ouvrages, le premier sous sa couverture caca d'oie, et le second sous sa couverture noire et rouge, sont deux grands livres de poésie politique, exprimant notre temps. Mais ceci est une autre histoire : il faut savoir se contraindre.

**Abréviations**

– *(HM)* Ch'Vavar, Ivar (2004), *Hölderlin au mirador* (Le corridor bleu & Ivar Ch'Vavar).

– *(JO)* Ch'Vavar, Ivar (2008), *Le Jardin ouvrier 1995-2003* (Flammarion).

– *(PC) (2005* Ivar Ch'Vavar, un « Horrible Travailleur » célébré par ses amis & complices , *Plein Chant*, Bassac, *Plein Chant*, 78-79.

– *(Pl)* Monk, Ian (2007) , *Plouktown* (Cambourakis).

**Bibliographie**

*Action poétique* 85 (1981)

*Anthologie du vers arithmonyme* (2000), supplément au *Jardin ouvrier 24* (Amiens : Le Jardin ouvrier).

Bobillot, Jean-Pierre

2003 *Trois essais sur la poésie littérale. De Rimbaud à Denis Roche, d'Apollinaire à Bernard Heidsick* (Al Dante / & Éditions Léo Scheer).

Chevrier, Alain

2002 *La Syllabe et l'Écho* (Les Belles Lettres).

Ch'Vavar, Ivar

1994 « Post-poèmes », *L'invention de la Picardie* 12.

1998 *Hölderlin au mirador* (Le Jardin ouvrier).

*Le Jardin ouvrier* (mars 2000), 24.

2007 *Poèmes justifiés* (présentation provisoire) (Amiens : Kminchmint).

2008 *À la barbe de Jules Verne* (Amiens : Kminchmint).

Compère, Daniel

2004-2005 « Le mouvement du crabe. Ivar Ch'vavar. Lecture / écriture », in Ivar Ch'Vavar, Un « Horrible Travailleur » célébré par ses amis & complices. Bassac, *Plein Chant*, 78-79 : 59.

Di Manno, Yves

2004-2005 « La confrérie muette. Note sur Hölderlin au mirador », in Ivar Ch'Vavar, Un « Horrible Travailleur » célébré par ses amis & complices. Bassac : *Plein Chant*, 78-79 : 68-73.

Galzy, Jeanne

1923 *Les allongés* (Rieder).

1929 *Les allongés* (J. Ferenczi et fils, coll. Le livre moderne illustré).

Monk, Ian

1998, *Fractales* (La Bibliothèque oulipienne 102).

2001 *Les états du sonnet*, (La Bibliothèque Oulipienne 116).

2003 « Twin towers », *Formules*, 7 : 205-207).

2004a *Family Archaeology and Other Poems* (Los Angeles : Make Now Press).

2004b « Plouk Town (extraits) », *Formes poétiques contemporaines,* 2 : 227-232

2006 *Stoned at Bourges* (Bourges : Les mille univers).

2007 « La douzaine d'Arras », in Forte, Frédéric, Jouet, Jacques, Le Tellier, Hervé, Monk, Ian (2007) *Potje Vleesh* (Lille-Wazemmes : nuit myrtide éditions).

Milner, Jean-Claude, et François Regnault,

1987, *Dire le vers* (Seuil).

Norberg, Dag

1958 *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale.* (Stockholm : Almqvist & Wiksell).

Nourtier, Evelyne « Salope »

2004-2005 in « La confrérie muette. Note sur Hölderlin au mirador », in Ivar Ch'Vavar, Un « Horrible Travailleur » célébré par ses amis & complices. Bassac, *Plein Chant*, 59, annexe.

Perec, Georges

1981 « Rail » in Oulipo, *Atlas de littérature potentielle* (Gallimard).

Queneau, Raymond
1989 *Œuvres complètes*, t. 1, (Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade).

Ristat, Jean
2008 *Ode pour hâter la venue du printemps* (Gallimard).

Roche, Denis
1995 *La poésie est inadmissible. Œuvres poétiques complètes* (Seuil).

Roubaud, Jacques
1978 *La vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français* (François Maspéro).
2000 *Traduire, journal* (Caen : Nous).

Zukofsky, Louis
1978 *« A »* (Berkeley : University of California Press).
1997 *Complete Short Poems* (Baltimore : The Johns Hopkins University Press).

**Jean-Marie Gleize**

# SIMPLIFICATIONS / CONVERSIONS
## suivi d'un entretien avec Éric Pellet sur « Noir-écran »

« Un travail en partie aveugle »
Anne-Marie Albiach

« Travailler en aveugle, sans but, comme un fou »
Baudelaire

« Écrire à mort »
*Les Chiens noirs de la prose*

Comme plusieurs je me déclare attentif à l'historicité du faire poétique, à la situation relative des manières de faire, c'est-à-dire à la considération des différentes formes que prend, successivement ou synchroniquement, selon une temporalité complexe et feuilletée, la difficile *négociation* entre le « désir de poésie » (J.P. Bobillot), *i.e.* le désir « régressif » de retour à, de nostalgie de, l'in-forme, du babil primitif de l'infans, *et* la mise en place d'« arts poétiques » tendant à donner forme et formes, à porter en langue et grilles communes, communautaires, ce besoin de plénitude sensible et sensorielle (Ponge disait : « sensationnelle »), ce paradis toujours par définition perdu. Il y a là quelque chose d'une évidence concrète, qui explique maintes formules elliptiques jetées par Rimbaud dans sa correspondance, et, bien évidemment, toute l'aventure mouvementée de ce qu'on connaît des pratiques dites « expérimentales » en poésie, de R.Ghil à Dufrêne, du zaoum aux déclinaisons actuelles de la poésie-action, sonore ou bruyante, sémantique ou hyper-sonique en jonction asymptotique avec les musiques dites concrètes, etc.

D'un autre côté, je vois bien que si j'admets sans restriction ce modèle de compréhension du fait poétique et des tensions qui le constituent, alors il m'est difficile de concevoir ma propre pratique d'écriture comme une

pratique à strictement dire « poétique » puisqu'elle est largement fondée au contraire sur le refus de faire place au présémiotique, au présémantique, à l'infrasymbolique, par une neutralisation tendancielle de toute forme d'expressionnisme formel (ou informel), et orientée par la revendication d'une forme de littéralité objective (ou d'une aspiration à cette objectivité). Cette incertitude fait partie des raisons qui me poussent à concevoir et à promouvoir un espace autre, celui des propositions *post-poétiques*, où je situe volontiers mon travail (sur ce point je me permets de renvoyer à mon récent volume *Sorties*, éditions Questions théoriques, collection *forbidden beach*, 2009).

Si maintenant je me déplace vers ce débat qui concerne la place du formel dans nos recherches je dirai que j'occupe sans doute une position assez facilement perçue comme « formaliste » (textualiste ou formaliste) par ceux qui, depuis le début des années 80 sont les tenants d'un retour de la poésie à elle-même, à son identité « lyrique », ceux que je nomme les repoètes. Mais d'autre part ce formaliste que je serais se trouve être lui-même étranger voire hostile à un supposé « formalisme » (très bien représenté par l'oulipisme théorique et pratique, voire pédagogique) : le projet de production d'un certain nombre d'objets, notamment poétiques, à partir de la mise en œuvre de procédures à contraintes programmées, simples ou sophistiquées. Il y a donc certainement malentendu quelque part. Cela semble signifier qu'indépendamment du rapport que nous entretenons les uns et les autres avec d'une part le travail formel, la mise en *formes* de nos perceptions, sensations conceptions, la simple formulation ou la formalisation de ces données pour aboutir à du texte, et d'autre part aussi du rapport que nous entretenons avec l'héritage formel, puisqu'il y a une mémoire et une histoire des formes, un procès de transformation historique des formes, génériques par exemple, indépendamment de ces données, il y a quelque chose qui relève, dans le champ clos de l'institution, d'une relation *polémique* qui double la question de l'usage des formes, reçues, transformées ou construites, et de la place que l'on accorde à cette dimension du travail. « Formaliste » devient alors une étiquette affectée d'un coefficient plus ou moins négatif selon les cas et les contextes. On est bien sûr toujours le formaliste de quelqu'un. Quoi qu'il en soit du caractère inadéquat des attendus polémiques, ou de leur pertinence très relative (je veux bien en effet passer pour formaliste aux yeux de ceux qui veulent que toute écriture de recherche implique une surestimation de la forme, et antiformaliste aux yeux des positivistes du mécano métrico-rhétorique), il reste que je crois me trouver dans cette zone de propositions qui relèvent du post-poétique, soit du côté d'une indifférence aux questions formelles

qui continuent d'agiter le champ poétique stricto sensu, celui qui cherche à confirmer et consolider le principe d'une spécificité formelle de la poésie, d'une littérarité poétique. À mes yeux cette question ne se pose pas, ou pour le dire de façon abrupte : la (ou les) pratiques(s) postpoétiques se situent au-delà du principe de poéticité (donc encore davantage au-delà ou en deçà du principe de métricité, néométricité, etc. telles qu'on les discute encore dans certains milieux.)

Si maintenant je cherche à confronter à ces questions les cinq livres qui constituent l'axe principal de mon activité d'écriture depuis la fin des années 80 : un cycle publié entre 1999 et 2007 dans la collection Fiction & Cie que dirigeait Denis Roche aux éditions du Seuil (et désormais Bernard Comment). Il me faut dire d'abord autour de quoi « tournent » ces livres ; le mouvement qui les caractérise n'est pas un mouvement linéaire horizontal orienté, mais plutôt de fait un mouvement circulaire ou spiralé, avec retour sur les mêmes traces, et ceci sans commencement ni fin, donc une entreprise inachevée en devenir, sans doute une *entreprise d'inachèvement.*

Le dispositif pourrait s'entendre sous le titre global *Simplifications*, qui reprend une partie du titre d'un livre, *Simplification lyrique*, paru en 1987 chez Seghers. Il conviendrait en outre de considérer, paru en même temps que *Les Chiens noirs* et cinq ans avant *Néon,* le livre intitulé *Non,* (les deux titres *Non,* et *Néon,* étaient pensés pour jouer l'un avec l'autre), paru aux éditions Al Dante sous la couverture de la collection Niok (qui s'articulait à la revue *Nioques* fondée en 1990 précisément pour promouvoir l'émergence d'écritures « postpoétiques »). Les cinq volumes sont donc les suivants :

*Léman*, en 1990
*Le Principe de nudité intégrale*, en 1995
*Les Chiens noirs de la prose*, en 1999
*Néon,* en 2004
*Film à venir*, en 2007

La figure principale de *Léman*, en 1990 est celle du lac, surface à la fois mate et réfléchissante, infranchissable et absorbante, surface-écran, et comme un lit ou un tombeau. Avec cette figure matérielle et topique (topographique), l'autre figure est celle de la maladie ou paralysie progressive, ou sclérose, de l'envahissement par le silence, du ralentissement de tout, de la vie comme « succession de pertes », et de l'absorption finale, de la dissolution du ou d'un corps dans les eaux noires.

Le *Principe*, en 1995, est centré, comme son titre l'indique, sur la question de la nudité comme exigence. La « manifestation » de la nudité,

c'est-à-dire du réel dans sa crudité ou cruauté. Cette question de la nudité ou la postulation d'un réalisme intégral (aussi utopique que la nudité intégrale) est fortement corrélée à la question du noir (le noir du commencement, le noir initiant), elle-même liée à la question du présent (aveuglé, aveuglant). Dans ce contexte l'autre figure centrale est ici celle d'un corps, celui du père et de son silence ou de sa mort et de la transfusion du noir du corps du père dans le corps du fils, invisiblement au ralenti (d'où la formule : « ce ralenti, c'est la guerre »).

Si *Léman* est le livre de l'immobilité, de la paralysie progressive, et *Le principe* celui de la nudité ou de la dénudation, jusqu'à l'os, *Les Chiens noirs de la prose*, en 1999, est le livre de la pulvérisation, de la réduction du corps en poudre (en cendres). Les trois lieux principaux sont alors la grande salle (ou salon ?) d'un crématorium devant la bouche qui a avalé le corps et dans lequel il est en train de brûler, une chambre d'hôtel à New-York (un lit, un écran, des couloirs), et la rue, celle de la divagation des chiens et de la prose au ras du sol.

Dans *Néon,* en 2004, le lieu central est un couloir et une chambre d'hôpital, un mur et un écran, un corps à l'agonie et l'inhumation de ce corps. Le livre s'ouvre sur la description d'un corps naissant, passage de la nuit d'avant à la lumière aveuglante, et sur la question qui vaut pour l'ensemble du cycle : « La réalité est-elle cette totalité de signes noirs ? »Il s'achève sur l'idée de la soumission à la lumière noire : « Soumis à la nuit de source ou nuit de lait de lumière ou nuit de néon, j'ai mangé, je deviens ».

*Film à venir*, enfin et provisoirement, en 2007, est essentiellement pris entre deux « récits » ou deux « scènes » : ce que le livre appelle d'abord l'« histoire animale » où le père est tué par l'animal, un morse (*Mors* ?), puis tiré au fond (de l'eau) sous les yeux de l'enfant, et, sous le titre « Un bruit d'angle », puis « Mes dents se cassent », dans une autre chambre d'hôpital, un corps mourant puis mort, son exposition nue à la lumière, sa chute, son enfoncement. La dernière phrase de ce livre est exactement la même que celle du livre précédent : « je deviens ».

S'agissant du formel ou de l'informel je crois devoir dire à nouveau que cela a certainement beaucoup à voir pour moi d'abord avec une décision quant au genre et avec le choix de la prose (entendue d'abord comme une non-forme a priori, une non-forme instituée, contrairement aux différents modèles poétiques). Il se trouve que *Léman* ne comportait pas de mention générique sous le titre. Il s'agissait de désigner ce livre comme soustrait à la loi des genres; c'est le sens que pour ma part je donnais à la catégorie ouverte de « fiction » dans le nom de la collection inventée par Denis Roche en 1974 et où paraissait le livre. Aussi loin que possible et du roman

et de la poésie. *Le Principe de nudité intégrale* était sous-titré *Manifestes* (au pluriel). Il s'agissait à la fois d'affirmer, en induisant une lecture métapoétique des textes, la dimension en permanence directement ou indirectement théorique du texte fictionnel. Et de « manifester », une fois de plus, ou tenter de le faire, de rendre manifeste, la réalité des choses, de leur disposition dans l'espace et dans le temps, etc. De nouveau, comme pour *Léman*, *Les Chiens noirs de la prose* étaient sans indication générique, simplement parce que, hors genre, il s'agissait dès le titre, d'afficher le choix de la prose (le mot PROSE s'affichait d'ailleurs en texte, isolé, page 34 du livre). Sous le titre *Néon,* : *Actes et légendes.* Le mot « légende » venait, paradoxalement, sous des photos sans légende (autre que ce mot « légende »), et pour congédier le légendaire, la dérive fabuleuse ou fabulante, l'imposition du sens. Comme s'il s'agissait de laisser dire les choses, de proposer une littérature de témoignage – et c'est aussi le sens des « Actes », comme ceux des Apôtres, une littérature actuelle et factuelle. Enfin *Film à venir*, est sous-titré *Conversions* : entendu d'abord, sur cet axe du déni des grilles génériques, comme l'opération de trans-formation perpétuelle du texte, de son altération ou devenir autre, de ses mutations. Comme l'opération par excellence, celle du change, des versions successives des mêmes actes, faits, énoncés, etc. : ainsi par exemple le devenir image du texte (et inversement), comme il advient au mot image (« IMAGE » soumis au processus : « remplacer l'image par le mot image »), le devenir image-mouvement de l'image fixe (film ou vidéo de la photographie, du polaroïd), etc.

L'ensemble, prose ou « non forme » ou encore forme neutre impliquant plasticité / hétérogénéité générique, pourrait se définir comme un travail pratique d'enquête, d'investigation, à partir d'un sentiment d'énigme. C'est le A noir ou le noir du commencement, étant entendu que le commencement est permanent re-commencement dans un présent vécu comme « totalité de signes noirs », donc un travail pratique d'enquête ou de recherche, des journaux d'expériences, ou encore des descriptions de protocoles expérimentaux, de dispositifs expérimentaux, consignant et « légendant » un certain nombre d'actes, de faits, et des résultats ou bribes de résultats incertains et provisoires. Baudelaire évoquait la possibilité d'une « prose particulière », « sans rime et sans rythme », Flaubert la nécessité d'une « prose très prose », Ponge, dans les dossiers de sa *Figue*, la réalité d'une « prose tapée aplatie », je propose à mon tour de désigner comme « prose en proses », l'ensemble de ces pratiques d'investigation, pour en distinguer radicalement la forme ou la non forme de la poésie en prose ou du poème en prose et de leurs multiples variantes.

Dans le champ restreint où se situe mon travail, je crois percevoir deux directions. La première, très attestée dans la séquence des avant-gardes

historiques, des dadaïstes à la revue TXT, se présente comme un courant ultra-idiolectal, glossolalique, cri-rythmique, phonétique-pulsionnel, polyglottique, cultivant la caco-phonie, la dysphonie, les déchirures, la torsion violente de la langue (ou « violangue ») : les poétiques peuvent être diverses, voire contradictoires, mais il s'agit bien d'un pôle, ici très grossièrement désigné. La seconde pourrait être caractérisée par deux opérations complémentaires :

– d'une part la neutralisation ou littéralisation de l'énoncé : on pourrait dire l'évitement du musical, du rythmique, du métrique, le refus des assonances et consonances, des résonances, la dé-lyricisation, donc.

– d'autre part la mise en œuvre de dispositifs de montages, assemblages de fragments, de séquences, recyclages d'énoncés prélevés. Opérations d'ajustements, agencements, disposition (et redisposition, réagencement, recontextualisation et réécritures).

Ces deux opérations participent d'une démarche tendanciellement objective, voire d'un parti-pris objectiviste si l'on veut. Dans la mesure où il s'agit d'une posture expérimentale, qui procède par essais, reprises, reformulations, dans le renoncement à l'illusion de la formule, à l'achèvement formel (au poème comme objet achevé), il m'est arrivé de parler d' « objectivité aveugle » (je renvoie ici aux épigraphes qui ouvrent ces pages).

Si maintenant je considère cette seconde famille, dont participe l'entreprise [Simplifications], elle peut se diviser elle-même à nouveau en deux :

Certaines de ces pratiques postpoétiques travaillent exclusivement sur un matériau « extérieur », lui-même déjà médiatisé (donné par, prélevé sur, l'environnement écranique et/ou discursif ambiant (télé, publicité, écrans urbains, web…), qu'elles re-médiatisent après l'avoir « traité » (virussé, ou samplé-mixé, dévié-détourné tout en utilisant ses codes, ses styles, ses cadres, ses formats), tandis que d'autres considèrent la réalité « objective » dans ses deux dimensions extérieure et intérieure :

*extérieure* : la réalité sensible et factuelle, ou circonstancielle (« je recopie la vie parce que je la vois », « j'utilise pour écrire les accidents du sol »). Et ce travail de copiage ou description, ou redescription, reformulation, traitement schématique, superpositions, conversions, etc. se présente plutôt comme un travail de présentation /exposition (installation /monstration) que comme un travail de « représentation » vraisemblable (selon les codes hérités des « réalismes »)

*et intérieure* : prenant en charge ce qui du visible n'est pas visible, est intérieur au visible, l'infime, le moins que rien, l'intime/infime (« tout ce qu'il y a d'intime dans tout »). En ce sens l'écriture prend donc aussi en compte non seulement de l'inaperçu, de l'imperceptible, du « détail », du subliminal, mais aussi de l'expérience, du parcours biographique, des

situations, ou actions, ou performances, datées-localisées, faisant l'objet d'opérations qui les reconfigurent (les formalisent) : simplifications, connexions, etc. (voir plus haut, car ces opérations sont les mêmes sur les deux versants). Ces éléments dont certains relèvent de ce qu'on appelle « intériorité » (voix intérieures ou intériorisées) ne sont jamais traités de façon expressive, du point de vue de l'expression de l'affect, comme c'est le cas toujours en régime « lyrique ».

Le cycle se présente alors comme un complexe discontinu, un processus de remix ou de remake permanent dont l'unité n'est pas le livre mais un devenir de prose, un « devenir proses » qui est en même temps le devenir d'un sujet (celui qui doit écrire « je deviens »). Cet espace est sans forme, c'est le sens de la prose comme espace in-déterminé, susceptible d'épouser les « accidents du sol », une prose évolutive-accidentée accueillant toutes sortes d'unités flottantes instables et modifiables qu'elle juxta-pose sous divers registres : récit, journal, cahier, carnet, conférence, lettre, description d'installation ou de performance, photographies, dessins, biographies condensées, itinéraires. Quelque chose est *en formation*, mais cette formation est en même temps déformation, de même que tout ce qui apparaît tend à disparaître, à se dissoudre, à se pulvériser, car ce dispositif est essentiellement marqué par le travail du négatif ou de la négativité, de la conscience aiguë d'une ignorance : « cela est et personne ne sait quoi » (Eckart), par la sensation tout aussi aiguë de la perte, des lacunes (c'est un des sens imaginés du mot « lac », ou de son homophone anglais, « lack »), et des différents aspects de la mort et du mourir. Ce principe de négativité est ce qui détermine aussi bien l'impossibilité de la forme, ce qui d'une certaine façon « attaque », comme un acide attaque le métal ou la peau, les contours et les constructions (verbales, narratives, symboliques ou autres). Il y a dans *Les Chiens noirs de la prose*, allusion à la contemplation fascinée de la mort d'une mouche. Marguerite Duras (cet épisode se trouve dans son livre intitulé *Écrire*) dit alors ceci : il s'agit là « d'un événement d'un sens inaccessible ». Sans m'en justifier autrement je dirai que dans le cycle des [Simplifications] sens et forme sont ensemble en position critique. Si le sens est inaccessible alors il ne peut y avoir de proposition formelle arrêtée, il ne peut y avoir à proprement parler de forme. Il n'y a que l'arrangement provisoire et circonstancié des choses et des mots, des corps et des images, et la documentation de ce circonstanciel (c'est pourquoi je parle aussi d'écriture documentale). Les cinq volumes du cycle, à ce jour, sont des documents dont les pièces jouent entre elles, en attente (« dans le style de l'attente » est un autre des leitmotiv de ces pages). J'ai évoqué un jour (dans un entretien je crois) le fait que ces blocs (du mot à la scène, de l'énoncé au chapitre, etc.) se rencontraient comme les plaques tectoniques

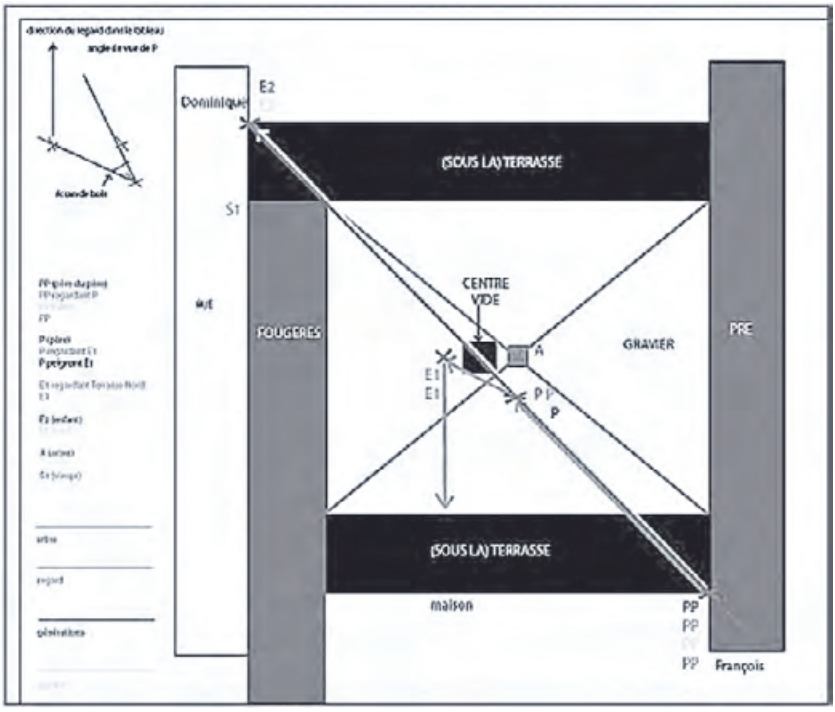
ou les masses d'air chaud et d'air froid, plaques et masses dont on nous dit que leurs points de rencontre sont des lieux de crise (plis, tremblements, soulèvements, orages, ouragans…) Il est clair que j'attends beaucoup de ces frottements, que cela produise quelque chose, modifie quelque chose, constitue une voie d'accès à quelque chose (de précisément autrement « inaccessible »). Conduise à ce qui pourrait être compris et vécu comme des points de *passage*.

Je souhaiterais conclure cette présentation rapide par l'évocation de deux segments qui mettent en évidence l'un l'essentielle *plasticité* du matériau textuel, l'autre le rôle génétique du schéma, de la représentation simplifiée provisoire :

Le premier concerne la figure du lac. Qui s'origine dans le détournement du poème de Lamartine (inventeur du lyrisme personnel, qui a « déconventionnalisé » le lyrisme antérieur exsangue, promu seuil de modernité désaffublante dans *Poésie et figuration*, essai paru aux éditions du Seuil en 1983 dans la collection *Pierres vives*). Lamartine écrit *Le lac*, puis en réalise l'amplification narrative-romanesque (*Raphael*) ; c'est à partir de ce roman que s'effectue en sens inverse une compression rigoureuse (quinze lignes d'un quasi sonnet intitulé *Elégie*, encadré comme s'il s'agissait d'un polaroïd) elle-même insérée une première fois dans *Léman* (prose expansée de l'élégie), puis à titre exemplaire d'une « forme poétique » fixée et appelée à disparaître dans les manifestes du *Principe de nudité intégrale*.

Le second, sous le titre « diagonale » dans *Le principe de nudité intégrale*, se présente comme un bloc de prose repris et augmenté, complété dans *Néon,* ; ce texte (puis cet ensemble de textes et variantes) décrit un espace clos (*hortus conclusus*) et, dans ce jardin, une ligne imaginaire sur laquelle sont disposés, co-présents, trois sujets ou personnes ou personnages désignés comme « le père du père », le « père » et « l'enfant ») : soit un lieu (situé géographiquement), puis, par simplification ou formalisation, une figure (le carré), une diagonale, à lire de bas en haut, diagonale ascendante du passé vers le futur, et plusieurs variantes de la diagonale (dont une dite « diagonale déviée »). Soit la figure ci-contre :

Ce schéma, à la fois produit par le texte et produisant du texte, générateur d'écriture, ce schéma transitoire-provisoire est peut-être une des images les plus proches de ce qu'évoque à mes yeux la notion de « forme » lorsque je la réfère à une pratique d'écriture. Il s'agit de construire ou configurer des espaces, et des parcours, des mobilités, qui « donnent lieu(x) » à de l'écrire, qui permettent la progression de l'enquête. Étant entendu que ces tracés (que je parle d'*objectivité aveugle*, de réalisme ou *réelisme expérimental* ou exploratoire, de *prose en proses* littérale ou documentaire) sont




effaçables, réitérables, convertibles, variables, susceptibles encore d'être « réalisés », performés, effectués sur divers supports, en divers contextes : la page et le livre ne sont qu'un de ces contextes ou de ces supports.

Ainsi par exemple, avec Eric Pellet, *Noir-écran* :

Noir-écran. *Vidéogramme 1.*

Noir-écran. *Vidéogramme 2..*

## Éric Pellet
# NOIR-ÉCRAN / entretien

*Le texte tient une place de choix dans votre travail. En est-ce ici la genèse ?*

C'est vrai, la littérature est importante dans mon travail. Même lorsque le texte n'est pas incarné par une voix, même lorsqu'il est absent de la forme, celle-ci s'adosse à lui : le texte est assise, sous-texte, substrat. Quand il y a parole, elle n'est pas seulement littéraire, mais aussi documentaire. Ce film, *Noir-écran*, en cache un autre, intitulé *Objet-lumière*, qui cristallise la première rencontre avec l'écriture de Jean-Marie Gleize. Avant tout, il y a l'amitié, qui induit une confiance, une liberté. Ces films naissent d'un désir commun de croiser écriture et film, et répondent dès lors à une urgence. *Noir-écran* puise sa substance d'un seul ouvrage, *Film à venir*, sous-titré *Conversions*, qui se lit comme une modalité de fonctionnement. Ainsi a lieu cette conversion du livre en film ; par cette opération, *Film à venir* devient, et ce qui advient est une possible « sortie du livre », un devenir autre, une extension qui le reconfigure formellement.

*La lecture par l'auteur lui-même s'est-elle imposée d'emblée ?*

Absolument. Pour moi, tous ses livres sont énoncés par sa voix même. Dès lors, toute autre voix est forcément déplacée par rapport à cette justesse qui colle écriture et voix au point de les identifier. Par ailleurs, les séances d'enregistrement et leur rendu dans le film en une voix off impure, non nettoyée, conviennent à Jean-Marie Gleize. Car il peut ainsi descendre à ce qu'il considère comme sa voix intérieure, intime, celle qu'il n'a pas besoin de projeter comme une lecture publique l'impose plus ou moins. Grâce à l'espace institué par le film, la voix, sans technique ni pathos, donne à entendre cette écriture qui tend à être toujours plus plate, littérale. C'est la voix de l'écrit que je tiens à convoquer, concrète, physique, non expressive.

*Du tout premier mot au dernier, vous respectez le déroulement du livre. Qu'est-ce qui a guidé le choix des fragments ? Et le montage des images ?*

Ce déroulé du livre dans l'ordre, quand bien même lacunaire, est important pour rendre, même transformée, cette traversée, cette avancée, « une divagation des chiens noirs de la prose » (J-M. G.). Et je tiens

Noir-écran. *Vidéogramme 3.*.

Noir-écran. *Vidéogramme 4.*.

Noir-écran. *Vidéogramme 5.*.

d'autant plus à cette cohérence que je suis souverain dans mes ponctions et reconfigurations internes aux chapitres. Le livre, comme le film, est vectorisé par une tension évidente, un ordre nécessaire. Et cela, à travers la non linéarité, au-delà de l'assemblage d'éléments, de fragments. Dans le montage, comme dans l'écriture, arrive le moment où, dans le bain du révélateur, l'on perçoit un état juste, que l'on fixe alors momentanément sous cette forme. Mais c'est tout de même une narration, des suites d'actes. « La fiction est le journal ou le film de cela qui arrive, sur-vient, se passe. » (J-M.G.). Et pour autant, c'est dans une lignée documentaire que la caméra rend compte d'expériences : arpenter des lieux, faire face à. Le film trace un parcours autre vers un point de passage, ou point d'accès. L'enjeu, dès lors, n'est pas de répondre à une quelconque essence ou représentativité du livre converti en film, mais d'assumer des choix parfaitement subjectifs et intuitifs. Ce qui du livre n'est pas transporté dans le film ne l'est pas en fonction d'un infigurable, mais tout simplement parce qu'alors, je ne « vois » rien, je n'y vois rien.

Néanmoins, dans ce tissu d'image troué, le noir-écran fait retour et témoigne d'une mise en crise de la représentation. Comme l'indique Gleize, l'écran noir est certainement la première et la plus obsédante des images du livre. Ensuite, et c'est fondamental, à très peu d'exceptions près, les images préexistent au livre. Au montage, j'agis en archéologue de mes propres images tournées hors de tout projet, pour elles-mêmes, dans des strates d'archives plus ou moins éloignées, oubliées. C'est en cela que l'on est face à tout autre chose que de l'illustration ou de l'adaptation. Car le précipité ne « prend » que parce qu'il y a affinité profonde et attraction subite entre des images qui attendaient leurs textes et vice-versa. C'est depuis notre radicalité respective d'écrivain et de cinéaste qu'une alchimie s'opère comme une évidence, comme le fait de reconnaître quelque chose de jamais entendu ou vu, mais de toujours connu. *Noir-écran*, c'est notre lieu commun.

C'est presque un manifeste de non-illustration poétique. Et quand il y a analogie entre texte et image, — car l'on y échappe pas, comme le questionne Claude Royet-Journoud — cette analogie assume pleinement sa littéralité ; littéralité décalée car « trouvée » et non fabriquée avec des intentions.

*Le film répond au programme de son titre, et joue du noir et du blanc. Il y a cependant quelques fragments en couleur.*

Étrangement, même lorsqu'elle est traversée de couleurs, l'écriture de Gleize remonte pour moi d'un fond blanc, gris et noir. Pour moi, l'évidence du travail en blanc, gris et noir, ou plutôt en blanc, noir, lumière, relève plus que du seul choix esthétique. Même si je cherche à densifier

la matière, à la rendre poudreuse, charbonneuse, vibrante. C'est comme si le blanc, noir, lumière étaient des principes actifs en même temps que des éléments ontologiques de l'écriture et des images. Au-delà des thèmes et des motifs travaillés, ils sont tout autant sujets de l'écriture et du film, une substance en résonance avec des questionnements obsessionnels qui s'énoncent ainsi : « La réalité est-elle cette totalité de signes noirs ? », « D'où vient la lumière ? » (J-M.G.). L'irruption rare et violente de quelques plans en couleur répond pour moi au principe de la saillie, de l'accidentel, quand quelque chose éclate, quand la brûlure du réel rejailli aussi irrémédiablement qu'un accident de voiture. Flash, fact, clash, trash: tel pourrait se caractériser un des régimes d'images à l'œuvre dans le film. Plus largement, *Noir-écran* est composé de manière moins logique ou programmatique qu'il n'y paraît ; il prolonge ce constat : « Écrire transcrit, témoigne, de l'expérience divagante, insistante, ignorante. » (J-M.G.).

*Vous semblez parfois avoir filmé le livre même.*

Pour être précis, le livre en tant que tel n'a pas été filmé. J'ai agi là aussi selon un principe de conversion généralisée : citations, transcriptions, altérations.

Des polaroïds sont refilmés et animés et non scannés, de même pour le dessin de couverture du livre *Ivik le petit esquimau*. Entre immobilité et mouvement, il s'agit de remettre en jeu du photographique au sein du filmique. Un mot imprimé surgit et disparaît fugitivement, jouant ici sur les rythmes et durées prédéterminées par la temporalité du film. Enfin, dans une idée de conversion du texte en image, une idée simplement énoncée dans le livre est ici réalisée. Donc, il y a souci de décalage, de reprises avec traductions, pour créer un parallèle à la matérialité du livre, matérialité analogique qui est d'un autre ordre que le grain du papier et de l'encre des caractères. C'est un peu comme si le livre s'incarnait dans le corps du film, mais sans réaliser d'équivalence. *Noir-écran* apparaît comme une enquête, une errance en actes sur la fascination et le renversement des images.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff
Entretien paru dans le Journal FIDMarseille – 03/07/08

# ÉCRITURES NARRATIVES

**Christelle Reggiani**

# « Vie des formes » : les modèles biologiques des contraintes littéraires

**Résumé**

Sous un titre emprunté à l'historien de l'art Henri Focillon (*Vie des formes*, 1943), on s'intéressera à la récurrence remarquable des références biologiques dans le discours théorique des auteurs « à contraintes », notamment oulipiens : en quoi ces métaphores du vivant sont-elles bonnes à penser, à énoncer pour des auteurs qui revendiquent explicitement une mise sous contrainte (mathématique) de leur écriture ? Cette communication se propose de montrer que ce qui paraît d'abord ressortir à la figure du paradoxe constitue plutôt un discours de légitimation esthétique visant à conférer la forme nécessaire et unitaire de l'œuvre à des textes fabriqués, donc toujours contingents.

**Abstract**

Under this title borrowed from Henri Focillon's book (*The Life of Forms in Art*, 1943), I am proposing to study the unexpected recurrence of biological references in theoretical texts by Oulipian writers: in what ways do these metaphors of life prove useful to authors who explicitly claim to write under (mathematical) constraints? The purpose of this paper is to show that this apparent paradox is part and parcel of an aesthetical legitimation the aim of which is to give the unitary form of romantic œuvre to fabricated —i.e. necessarily contingent— texts.

**MOTS-CLÉS / KEYWORDS :**

forme, informe, biologie, contrainte
form, biology, constraint

### *L'informe, l'informel, la déformation*[1]

> Comme il arrive qu'un lecteur à demi distrait crayonne aux marges d'un ouvrage et produise, au gré de l'absence et de la pointe, de petits êtres ou de vagues ramures, en regard des masses lisibles, ainsi ferai-je, selon le caprice de l'esprit, aux environs de ces quelques études d'Edgar Degas. (Valéry 1960 : 1163)

C'est ainsi que Valéry choisit d'ouvrir son « Degas Danse Dessin » : manière de placer un texte qui fera une large place à l'informe, nommément désigné, sous le signe, plus exactement, d'une dialectique de la forme et de l'informe. Aux « études » de Degas, formes plastiques précisément délinéées — une précision du trait sur laquelle Valéry insiste, du reste, longuement — répondent, face-à-face (« en regard »), les griffonnages — fragiles inscriptions, au « crayon », de contours eux-mêmes incertains (« de petits êtres ou de vagues ramures ») — nés de l' « absence » à soi de l'esprit, « caprice » ou « distraction ». C'est dire que le texte de Valéry donne un tour supplémentaire à ce dialogue de la « marge » (ou de l' « environ ») et du centre, en inversant l'économie du visible et du « lisible » qu'il représente, les arabesques de l'essai occupant alors la place de l'informe, pour rendre un hommage souriant à l'artiste admiré.

De fait, si l'implication réciproque de la forme et de l'informe pourrait être une façon anthropologique simple de définir l'art — toute œuvre, une fois reçue, *donne forme*, la constituant comme telle, à une certaine expérience du réel (éprouvé comme matière, comme sensation ou comme affect) — la modernité (au sens baudelairien du terme) a conféré à l'informe une manière d'autonomie, en en faisant, le cas échéant, l'objet même — c'est-à-dire, en l'occurrence, le *sujet* — de l'œuvre d'art. Une telle émancipation, qui tient à des déterminations historiques (politiques et sociales) très générales, donne à l'informe une évidence esthétique nouvelle, rompant tout à fait avec ses modalités antérieures d'existence, réservées au domaine de l'esquisse — ainsi de l'invention « tachiste » pratiquée par Léonard de Vinci ou, plus près de nous, Alexander Cozens — qu'il s'agisse pour l'œuvre d'offrir à son récepteur l'occasion d'une paradoxale expérience de l'informe en tant que tel ou, plus simplement, d'afficher une facture stylistique que l'on dira plutôt, en suivant H. Damisch, « informelle » (Damisch 1984 : 132).

Outre cette *présentation* directe de l'informe — puisque celui-ci, par définition, ne peut que déjouer la réduction conceptuelle qu'implique toute représentation — parfois tentée par l'art du XX^e^ siècle (Bois et

1. Je remercie Mireille Ribière et Jean-Jacques Thomas pour leurs remarques et leurs suggestions.

Krauss 1996), l'économie de la forme et de l'informe suppose, au-delà du procès le plus général de la création artistique, une véritable coprésence. Cette relation dialectique engage alors une mobilité de la forme, l'informe procédant ainsi, en ce sens restreint, d'une instabilité où le mouvement définit un *passage*, informe transition entre deux formes déterminées :

> Je fixai mon esprit sur les corps eux-mêmes, j'examinai plus profondément cette mutabilité par laquelle ils cessent d'être ce qu'ils ont été et commencent à être ce qu'ils n'étaient pas. Je me mis à soupçonner que cette évolution d'une forme à une autre se faisait par l'intermédiaire d'une chose informe, et non du non-être absolu,

écrivait Saint Augustin (1964 : 285).

Il ne sera donc ici guère question de l'informe non dialectisé de Bataille[2] — du reste déjà abondamment glosé — sauf, à rappeler, pour mémoire, que l'expérience de la bassesse, du rebut qu'il procure, qu'elle adopte les modes divers de la scatologie, du rire, de l'obscénité, de la folie…, suppose un refus radical de toute économie formelle. Si « le terme sert à déclasser » — comme l'énonce le « Dictionnaire critique » de *Documents*[3] — « c'est dire qu'aucune taxinomie fondée sur des critères formels ne saurait faire place à ce qu'il dénote. L'informe n'a pas sa place dans une histoire des formes, dans une histoire des œuvres, sinon comme l'instance d'un travail souterrain, d'une activité *insensée*, et qui ne saurait être exposée au grand jour » (Damisch 1984 : 136).

Quant au dialogue de la forme et de l'informe — passages réciproques de l'un dans l'autre où l'informe définit la « condition rythmique de la forme » (Didi-Huberman 2003 : 267) — il suppose la temporalité. Si le mouvement, qu'il soit ou non effectif, n'est certes pas étranger à la sphère des arts plastiques, on comprend en tout cas que la littérature, art du temps, accueille de façon privilégiée cet informe-là. D'autant plus, d'ailleurs, que la double articulation du langage y rend l'expression d'un informe non dialectique pour le moins difficile : si le flux vocal qui fait la substance du style de Guyotat — pour ne prendre que cet exemple, parmi bien d'autres possibles — ne saurait échapper, sous peine de renoncer ce faisant à toute intelligibilité, à l'ordre morphosyntaxique de la langue, il est sûr aussi que l'informe qui fait l'objet de la pensée de Bataille, et dont les montages iconographiques de *Documents* proposent au lecteur une saisissante expérience, ne se trouve guère exemplifié par le classicisme grinçant de sa prose.

---

2. Pour une lecture dialectique (non hégélienne) de l'informe bataillien, voir Didi-Huberman 2003 : 216-235.

3. « Affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'*informe* revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat » (Bataille 1968 : 178). La première occurrence du terme dans la prose de Bataille se trouve dans « Le cheval académique » (1929), publié dans le premier numéro de *Documents* (25).

L'Oulipo apparaît dès lors comme un exemple privilégié, dans la mesure où la revendication oulipienne d'une forme contrainte de l'écriture littéraire procède historiquement du refus radical des esthétiques de l'informe qui s'élaborent dans l'entre-deux-guerres — moins, du reste, de l'informe bataillien, dissident du surréalisme, que de l'informel surréaliste (de l'aléatoire à l'automatisme), dont on sait avec quelle virulence Queneau a pu le dénoncer.

Il ne s'agira pas, cependant, d'aborder ici la question du point de vue de l'instabilité des formes construites par les contraintes (l'absence de recouvrement des deux lectures d'un palindrome, par exemple), mais de s'interroger sur la récurrence remarquable des références biologiques dans le discours théorique oulipien : se trouve ainsi désignée une « vie des formes » (pour reprendre le titre, déjà ancien, de Focillon), dont on essayera de mettre au jour les enjeux esthétiques (au sens théorique du terme).

On fera l'hypothèse que ce paradoxe — que ces métaphores du vivant s'avèrent bonnes à penser, à énoncer pour des auteurs revendiquant explicitement une mise sous contrainte de leur écriture — constitue en fait un discours de légitimation esthétique visant à conférer la forme nécessaire et unitaire de l'œuvre, telle qu'elle est fixée par le romantisme d'Iéna, à des textes fabriqués, donc toujours contingents. Autant dire que cette persistance d'un organicisme esthétique, faisant sa part à la mobilité informe du vivant, définit en l'occurrence un discours de la méthode relativement inadéquat — un décalage induisant un déplacement de ce vitalisme impossible des textes à la vie elle-même : la contrainte, lorsqu'elle porte directement sur le vécu, sous les espèces kantiennes du temps et de l'espace — par la reprise de la forme du feuilleton (Perec), ou l'élaboration de parcours contraints de l'espace urbain (Perec, Roubaud, Levé) — devient, enfin, vitale, au sens où elle détermine alors, très exactement, une forme de vie.

### *« Vie des formes »*

Pour tenter de rendre compte de cette curieuse économie biologique, on commencera par rappeler ce qu'il en est de la conception oulipienne de la contrainte.

La contrainte oulipienne est d'abord définie de manière mathématique, l'application des mathématiques à la littérature constituant « la vocation principale — peut-être pas unique, mais principale — de l'Oulipo » (Marquet 1974 : 25). Cette identification de l'invention littéraire à un travail mathématique est comprise par Jacques Roubaud comme une réponse à une défaillance historique : « L'épuisement de la tradition,

représentée par les règles, est le point de départ de la recherche d'une *seconde fondation* : celle des mathématiques » (Roubaud 1988 : 47). C'est plus précisément la référence à Bourbaki — dont les travaux se présentent eux-mêmes comme une « seconde fondation » des mathématiques (sur la base d'une théorie axiomatique des ensembles) — qui permet de mettre en œuvre celle de la littérature : l'entreprise oulipienne se pose comme une refondation axiomatique de la littérature, sur le modèle de celle opérée, pour les mathématiques, par Bourbaki.

Ce modèle de la traduction — du passage d'un jeu de langage à un autre — suppose une homologie fondamentale entre la contrainte oulipienne et ce que l'on désignera, conformément à la tradition, du nom de *règle*. Mais s'il y a bien, dans les deux cas, à l'origine du travail d'écriture, l'énoncé d'une formule reçue par l'auteur comme contraignante, il est tout aussi évident que cette homologie théorique va de pair avec une totale dissymétrie quant à la réception. Dans les termes de Marcel Bénabou :

> On accepte la règle, on tolère la technique, on refuse la contrainte,… Tout se passe en réalité comme s'il y avait une frontière étanche entre deux domaines, celui où l'observance de quelques règles va de soi comme un fait naturel, celui où l'excès de la règle est perçu comme un artifice indigne. (Bénabou 1983 : 102)

Or, cette distinction de deux régimes de réception se trouve, le cas échéant, reformulée dans les termes d'une opposition entre nature et culture, où la règle ne serait rien d'autre que le nom donné à la contrainte lorsque celle-ci « cesse d'être perçue comme une convention… un fait de culture et se prétend naturelle, fondée sur le bon sens ou sur le génie national » (Perec 1993 : 58). La distinction de la règle et de la contrainte supposant ainsi le renversement du conventionnel en naturel, le désir oulipien d'une réception aisée, signe d'une insertion historique sans discussion — particulièrement manifeste dans la fascination toujours maintenue à l'égard du sonnet — se dira volontiers en termes biologiques : « une structure artificielle peut-elle être viable ? A-t-elle la moindre chance de s'enraciner dans le tissu culturel d'une société et d'y produire feuilles, fleurs et fruits ? » (Le Lionnais 1988 : 21).

Si l'interprétant biologique se trouve ainsi d'abord mobilisé par le discours oulipien pour désigner, au-delà de sa définition « mathématique », la contrainte idéale, et comme telle apparemment inaccessible, représentée par la vitalité passée de la règle classique, ses usages n'en sont pas moins multiples — une multiplicité dont il convient à présent d'interroger les motivations.

***De la bicyclette comme machine à écrire***

On distinguera les métaphores biologiques oulipiennes en fonction de leur comparé — le genre ou l'œuvre singulière — et de leur comparant.

S'agissant du genre, la métaphore essentielle est celle, d'ailleurs topique, de la germination (dont témoigne, notamment, le « Second Manifeste » de Le Lionnais). Quant à l'œuvre, le registre métaphorique oulipien privilégie nettement l'organique.

On citera d'abord les diverses métaphores qui modélisent, dans *Le Grand Incendie de Londres* de Jacques Roubaud, la structure du livre : « je me suis représenté 'le grand incendie de Londres' comme le récit d'un parcours dans le système des branches de l'arbre du *Projet*, comme la lecture… du réseau hydrographique des rivières au cœur du continent géologique, du squelette dans le corps, des nervures dans la feuille verte » (Roubaud 1989 : 35).

On mentionnera également l'organicisme malheureux des métaphores médicales de la table des « Micro-traductions. Quinze variations discrètes sur un poème connu » de Perec (1973). Le texte se présente comme une série de variations sur « Gaspard Hauser chante », les différentes transformations subies par le poème de Verlaine étant récapitulées *in fine* dans une « table ». Ces manipulations peuvent être des jeux sur l'identité (« Choix d'un autre prénom »), sur l'ordre (« Inversion de deux vers »), sur la disposition (« Disposition verticale »), allant jusqu'à la suppression de certains éléments du texte (« Suppression des seconds vers de chaque strophe »)… Ce total irrespect du texte verlainien est explicitement signifié par l'effet d'hyperbole lié au lexique médical : il est question de contamination (« Contamination nervalienne »), d'ablation (« Ablation de la première et de la deuxième rime »), autrement dit d'atteinte portée à une intégrité biologique — cette atteinte étant à l'évidence d'autant plus sensible que le texte ainsi manipulé est plus présent dans la mémoire culturelle de ses lecteurs, ce que promet d'ailleurs par avance le titre choisi par Perec, qui désigne d'emblée « Gaspard Hauser » comme un « poème connu ».

Cette indéniable prégnance implique deux questions, portant respectivement sur les catégories de l'œuvre et du genre.

Il conviendrait d'abord, s'agissant de l'œuvre, de dépasser la constatation d'une topique — depuis l'Antiquité, le discours bien composé est comparé à un corps humain bien proportionné — pour interroger cette évidente capacité de l'organisme à désigner la bonne forme littéraire. On répondra, pour faire bref, que l'organisme, en associant les idées d'unité et d'économie fonctionnelle du vivant, donne sa figuration la plus convaincante à la notion de *dessein esthétique*, puisqu'il conjoint ainsi métapho-

riquement l'unité de l'œuvre — dont le romantisme d'Iéna a donné la formulation esthétique la plus forte — et la concertation, alors envisagée sur le mode du finalisme biologique, qui caractérise le travail dont elle procède. On comprend mieux, ici, l'organicisme malheureux du « Gaspard Hauser » de Perec, métaphore métatextuelle de la lisibilité problématique d'un texte oulipien auquel son caractère contraint interdit de prendre la figure de l'œuvre dessinée par le romantisme d'Iéna, rendant ainsi pour le moins difficile sa réception proprement littéraire, sur le modèle vital du beau corps humain.

Il s'agirait également, quant au genre, de préciser le rapport qu'entretiennent modèle mathématique et discours biologique : au modèle bourbachique revendiqué s'oppose en effet un interprétant biologique qui n'est jamais thématisé comme tel, constituant un réseau métaphorique discrètement mobilisé, au sens où ces références restent ponctuelles, sans que leur pertinence soit clairement explicitée. Une telle opposition entre fait et droit reconduit visiblement, comme souvent, à une relation de compensation. Le motif est très nettement dessiné dans ces propos de Roubaud :

> On est là aux antipodes du fonctionnement de la contrainte traditionnelle. Celle-ci suppose la multiplication ; l'exige, même. Pour reprendre l'exemple du sonnet, très typique, *un* sonnet est quelque chose qui n'existe pas,… De plus, une contrainte traditionnelle efficace tend à l'impérialisme : quand l'alexandrin triomphe dans la prosodie française, il envahit tout,… La contrainte oulipienne, au contraire, ne peut tendre à la multiplicité (à laquelle, semble-t-il, elle tend) qu'en cessant d'être oulipienne. (Roubaud 1988 : 63)

C'est dire que la contrainte oulipienne ne serait en somme, et piteusement, qu'une autre manière de nommer la règle devenue inefficace, puisqu'elle ne peut visiblement trouver sa place dans la mémoire culturelle, c'est-à-dire fonder un *genre,* actualisé dans une multiplicité textuelle effective. En ce sens, le recours aux mathématiques permet de faire de nécessité vertu — ou, plus exactement, de faire du manque une nécessité — en posant l'identité du texte et de la démonstration, supposant ainsi l'unicité de celui-ci, dans la mesure où « l'écriture sous contrainte oulipienne est l'équivalent littéraire de l'écriture d'un texte mathématique formalisable selon la méthode axiomatique » (Roubaud 1988 : 59).

La mathématisation oulipienne de la littérature apparaîtrait donc, sur ce point du moins, comme l'instrument d'une mauvaise foi culturelle, le formalisme mathématique constituant un jeu de langage propre à compenser un vitalisme par ailleurs avéré comme impossible.

Le discours oulipien rencontre en somme un vitalisme doublement impossible — ce qui explique qu'il ne soit dicible que ponctuellement, sans pouvoir prétendre à constituer un discours organisé — sur le plan de l'œuvre aussi bien que du genre, le premier déterminant d'ailleurs le second.

Un tel vitalisme n'étant, on le voit, guère susceptible de définir qu'un discours de la méthode largement inadéquat, il va de pair avec la constitution, dans les textes, de ce que l'on qualifiera de « formation de compromis ». De fait, ce fantasme organique — puisqu'il s'agit bien, alors, d'un imaginaire de l'œuvre — se trouvera, le cas échéant, thématiquement représenté par le corps en mouvement du cycliste, la bicyclette apparaissant ainsi comme une machine non seulement « célibataire », pour reprendre le mot de Duchamp, mixte de mécanique (la contrainte) et de vivant (la dynamique de l'écriture), mais aussi véritablement « à écrire », où l'avancée du vélo représente le rêve d'une écriture en mouvement, engageant, dans cette figuration sportive, le corps même de l'écrivain. Si la « graphomanie cycliste » (Fottorino 2007 : 17) est aussi ancienne que l'institutionnalisation de ce sport — de « La Passion considérée comme une course de côte » de Jarry au *Petit éloge de la bicyclette* d'Éric Fottorino, en passant par les écrits de Jean Prévost ou d'Antoine Blondin — on fera cependant l'hypothèse que, dans le contexte oulipien, les figures cyclistes prennent une valeur plus précisément métatextuelle. Outre quelques fugaces apparitions — du « petit vélo » (en fait, à moteur) dont le « guidon chromé » ne brille guère au-delà du titre du récit de Perec aux jeunes cyclistes du temps de l'Occupation dans la prose de Jacques Roubaud (2008 : 111) — on mentionnera, surtout, l'œuvre de Paul Fournel, dont le « besoin de vélo » personnel a su trouver une vraie traduction littéraire.

Au-delà de l'intérêt (et de la pratique) personnels, le déplacement du cycliste, dont la mobilité procède du rythme régulier du pédalage — tout à la fois mécanique et organique — constitue une figure métatextuelle idéale pour le progrès contraint de la prose oulipienne. Si elle ne relève pas de la « dureté » des contraintes littérales susceptibles de régir l'écriture de la poésie, la prose de Paul Fournel, en effet, n'est pourtant pas amorphe, outre son éventuel soubassement contraint : on proposera de nommer *rythme* cette forme mobile — en avant (*prorsus*) — de la prose, que manifestent stylistiquement les avatars divers de la répétition — ainsi de la litanie des présentatifs qui, dans *Besoin de vélo*, propose, sur le mode lyrique, une anthologie personnelle des grands moments de l'histoire du cyclisme : « [Enfourcher un vélo] C'est forger sa fourche soi-même à Sainte-Marie-de-Campan, c'est sauter dans un avion-taxi après avoir gagné le Dauphiné libéré pour prendre le départ du Bordeaux-Paris dans

la nuit, c'est gagner cinq fois le Tour de France,… » (Fournel 2002 : 36). Le livre de Paul Fournel l'explicite d'ailleurs avec toute la clarté voulue, l'exercice du vélo peut être une « préparation à l'écriture » :

> Les poètes cyclistes sont moins nombreux [que les poètes piétons] semble-t-il, mais c'est par distraction car le vélo est un bon lieu de travail pour l'écrivain. D'abord il se tient assis, ensuite il est dans un silence venté qui aère le cerveau et favorise la méditation, enfin il fabrique avec ses jambes quantité de rythmes différents qui sont autant de musiques pour le vers et la prose[4]. (Fournel 2002 : 135-6)

Les bicyclettes qui traversent, à des allures variées, les proses oulipiennes apparaissent ainsi comme autant de fugaces allégories esthétiques, arts poétiques en mouvement portant le rêve d'un organicisme qui impliquerait, au-delà de l'œuvre elle-même, jusqu'au corps de l'écrivain.

C'est dire en somme que, de cette « vie des formes », le texte littéraire n'est guère susceptible que de restituer une trace indirecte, en mettant en scène (en prenant donc, simplement, pour objet de son discours) des trajectoires vélocipédiques dont le récit, ou la simple évocation, n'est, à l'évidence, guère susceptible d'exemplifier l' « énergie plastique » (Didi-Huberman 1998 : 156).

Sans qu'il s'agisse à proprement parler de repentir, j'apporterai cependant deux corrections au constat de cet improbable organicisme, le discours oulipien mobilisant un vitalisme impossible sauf, tout de même, à choisir deux voies très différentes : celle, sur le plan de l'œuvre, de la dissimulation des contraintes comme telles — une discrétion *esthétique* dont les œuvres de Perec et de Roubaud procurent maints exemples, et dont le libre mouvement, pourtant mécaniquement contraint, de la bicyclette peut apparaître comme une formulation métatextuelle idéale — ou celle, plus radicale, du passage du texte à la vie.

### *Contraintes vitales*

L'Oulipo, de fait, reprend le projet romantique d'assimilation de la vie et de l'art, en le poursuivant par les moyens volontaristes de la contrainte. Se produit ainsi un déplacement vers le vécu lui-même, appréhendé sous les espèces kantiennes du temps et de l'espace, d'un vitalisme *à la lettre* impossible, la contrainte, de jeu de langage, devenant alors forme de vie.

La contrainte du temps s'actualise littérairement sous la forme discursive du feuilleton. L'œuvre de Perec paraît ici exemplaire, de

4. Quant au vélo comme « machine à remonter le temps », c'est à Sami Frey, disant *Je me souviens*, qu'on en doit l'évidence (Fottorino 2007 : 125-7).

l'écriture de *W ou le Souvenir d'enfance* au projet de *Lieux*. *W* se plie, en effet, à un moment du moins de l'histoire de son texte, à un impératif temporel, puisque la fiction *W* parut en feuilleton dans *La Quinzaine littéraire* d'octobre 1969 à août 1970. Quant au projet de *Lieux*, décrit dans la « Lettre à Maurice Nadeau » de 1969, il est identifié par Perec à la mise en œuvre d'une contrainte temporelle :

> Au bout d'un an, j'aurai décrit chacun de mes [douze] lieux deux fois, une fois sur le mode du souvenir, une fois sur place en description réelle. Je recommence ainsi pendant douze ans, en permutant mes couples de lieux selon une table (bi-carrés latins orthogonaux d'ordre 12). (Perec 1990 : 58)

Le « feuilleton » de *Lieux* — la contrainte qui en définit le projet prenant pour objet « le temps de l'écriture » — comme pour *W,* règle moins l'écrit que l'écriture. La contrainte du feuilleton porte sur le vécu de l'écrivain en train d'écrire, plus exactement sur l'emploi de son temps : l'impératif du feuilleton est bien, en ce sens, vital. C'est dire aussi, en un mouvement inverse, que le feuilleton implique une écriture vitale parce qu'il donne une structure au « monde non écrit » (Calvino 1997 : 815) : il fait, en quelque manière, du texte avec la vie.

La mise sous contrainte du vécu passe également par l'espace — selon des modalités, cependant, sensiblement différentes. Dans la pratique de Perec, les contraintes de l'espace sont liées à certains de ses jeux pour *Télérama,* qui proposent au lecteur des itinéraires sous contrainte (« je demande à des gens de faire un itinéraire qui passe par les rues commençant par les lettres A, B, C, D,… » [Perec 1982 : 345]). Quant à Roubaud, à la différence de Perec, pour qui la contrainte spatiale passe toujours par des jeux proposés à d'autres, il fait le récit de sa pratique personnelle de mise sous contrainte de l'espace :

> Le hasard dans la marche m'est peu attirant, comme il ne l'était guère en littérature pour mon maître Raymond Queneau,… C'est pourquoi j'ai un goût très vif pour les *parcours obligés*, où l'itinéraire, non prévisible à l'avance au sens où je le connaîtrais, est néanmoins nécessaire, dès lors que la ou les règles qui guideront mes pas auront été par moi choisies. (Roubaud 1989 : 133)

On citera aussi, hors du *corpus* oulipien, la dérive bordelaise rapportée par l'écrivain-plasticien Édouard Levé dans *Suicide*, son dernier livre :

> Tu ressortis, et partis au hasard dans la ville. Mais tes pas te menaient spontanément aux mêmes endroits que ceux que tu avais arpentés la veille. Tu faisais moins attention à ce que tu regardais, les lieux n'avaient plus l'attrait de la nouveauté. Tu décidas alors de marcher en

> prenant la première rue à droite, la deuxième rue à gauche, la première rue à droite, et ainsi de suite, sans dévier de cette méthode, afin de ne pas te laisser guider par l'attrait de ce qui se présentait. Tu passas ainsi la journée, en regardant de temps en temps sur ton plan où le hasard te menait. (Levé 2008 : 61)

Au-delà de la visée d'une certaine défamiliarisation, et de la reprise de la dérive situationniste, la mise sous contrainte de l'espace diffère sous deux aspects au moins de la contrainte temporelle du feuilleton.

Dans le cas de Perec, la contrainte spatiale ne vaut pas pour son auteur, mais pour ses lecteurs-joueurs ; et, surtout, elle n'entretient pas de rapport direct avec la pratique d'une écriture littéraire. Quant à Roubaud et Levé, s'ils produisent bien, à la différence de Perec, des textes littéraires à ce sujet, ces textes — tout en plaçant la pratique du « parcours obligé » sous le patronage de l'*écriture* de Queneau (explicitement invoqué), ou du Perec d'*Un homme qui dort*, dont *Suicide* reprend la facture énonciative (et souvent, comme ici, la thématique) — occupent nécessairement par rapport à la contrainte choisie une position de surplomb : ils ne peuvent que la prendre pour objet, faire le récit de son invention, puis de sa mise en œuvre.

La contrainte spatiale, comme la contrainte temporelle, porte sur le monde non écrit, mais, à la différence de celle-ci, elle y demeure en ne donnant pas lieu *en elle-même* à des textes littéraires.

Au-delà de la puissance singulière de la « rhétorique biologique » (Schlanger 1971 : 32), capable notamment de proposer aux auteurs à contraintes un modèle désirable de l'œuvre littéraire, le *corpus* oulipien dépasse le discours métaphorique du vivant pour définir des contraintes du vécu. Un vitalisme impossible, pour l'œuvre aussi bien que pour le genre, le cas échéant dévoyé en organicisme malheureux, se résout en une sortie du monde écrit où la vie elle-même paraît se conformer à un dessein esthétique. La pratique oulipienne de la contrainte ne proposerait alors rien de moins qu'une redéfinition anthropologique du formalisme — à l'instar des formalistes russes ou de Carl Einstein — en alliant ainsi la forme à la « force plastique » (Didi-Huberman) du devenir (et à la part d'informe qu'elle emporte donc) dans « un formalisme de l'intensité des formes, un formalisme de l' " épaisseur anthropologique " des formes » (Didi-Huberman 2003 : 276).

Université Charles de Gaulle-Lille III

**Bibliographie**

Saint Augustin
1964 *Les Confessions* (GF-Flammarion).

Bataille, Georges
1968 *Documents*, éd. Bernard Noël (Mercure de France).

Bénabou, Marcel
1983 « La règle et la contrainte », *Pratiques* 39.

Bois, Yve-Alain, et Krauss, Rosalind, ed.
1996 *L'Informe mode d'emploi* (Centre Georges Pompidou).

Calvino, Italo
1997 « Monde écrit et Monde non-écrit », *Europe* 815.

Damisch, Hubert
1984 « L'informel », in *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture* (Seuil).

Didi-Huberman, Georges
1998 « Viscosités et survivances. L'histoire de l'art à l'épreuve du matériau », *Critique* 611.
2003 *La Ressemblance informe ou le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille* (Macula).

Fottorino, Éric
2007 *Petit éloge de la bicyclette* (Gallimard).

Fournel, Paul
2002 *Besoin de vélo* (Seuil).

Le Lionnais, François
1988 « Le Second Manifeste », in Oulipo, *La Littérature potentielle. Créations, re-créations, récréations* (Gallimard).

Levé, Édouard
2008 *Suicide* (POL).

Marquet, Pierre-Bernard
1974 « Qu'est-ce que l'Oulipo ? (Entretien avec F. Le Lionnais et R. Queneau) », *L'Éducation* 209.

Perec, Georges
1973 « Micro-traductions. Quinze variations discrètes sur un poème connu », *Change* 14.
1982 « À propos de la description », in *Espace et Représentation*, éditions de la Villette.
1990 « Lettre à Maurice Nadeau », in *Je suis né* (Seuil).

1993 « La chose », *Magazine littéraire* 316.

Roubaud, Jacques

1988 « La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau », in Oulipo, *Atlas de littérature potentielle* (Gallimard).

1989 *Le Grand Incendie de Londres. Récit, avec incises et bifurcations* (Seuil).

2008 *Parc sauvage* (Seuil).

Schlanger, Judith

1971 *Les Métaphores de l'organisme* (Vrin).

Valéry, Paul

1960 « Degas Danse Dessin » (1938), in *Œuvres*, t. 2, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade.

**Camille Bloomfield**

# De l'informe à la forme : l'archive, face cachée de l'Oulipo


## Résumé

À partir d'une étude des archives de l'Oulipo et de la façon dont les différents curateurs (François Le Lionnais, Marcel Bénabou, Paul Fournel) ont constitué le fonds, il s'agit de confronter le concept de disparate, cher à F. Le Lionnais et limon de la pensée de l'Oulipo, avec la notion d'informe, et de se demander si l'archive ne serait pas le seul lieu possible de l'informe dans ce groupe, célèbre pour ses explorations formelles. L'informe y est présent d'abord en tant que mise en forme, car les archives portent la trace — une trace jusqu'alors inconnue — des différents processus d'élaboration collective de nouvelles contraintes ou structures pour la littérature. Mais l'informe, c'est aussi l'inachevé, matérialisé dans le fonds Oulipo par les nombreux projets inaboutis (textes, idées de contraintes) permettant, enfin, d'entr'apercevoir un Oulipo potentiel.

## Abstract

From a study of the Oulipo archives and the way they were set up by their various curators (F. Le Lionnais, M. Bénabou, P. Fournel), the article aims to confront on the one hand, the concept of the disparate, beloved by Le Lionnais and a fundamental element in Oulipo's thinking, and on the other, the notion of formlessness, asking whether the archives might be the only possible place for formlessness in this group, known for its exploration of form. Formlessness can be understood as "mise en forme", or taking shape, because the archives contain traces —hitherto unknown— of the different processes by which new constraints and structures for literature were elaborated collectively. But it can also be understood as "unfinished", as illustrated in the Oulipo archives by the many incomplete projects (texts, ideas for constraints) which allow us to get a glimpse of a potential Oulipo.



**MOTS-CLÉS / KEYWORDS :**

Oulipo, Le Lionnais, Bénabou
archive, informe, dispositif, disparate, stratégie, avant-texte
Formlessness, Disparate, Archives, Manuscripts, Strategy

***De la nécessité de dépasser le discours critique oulipien***

De nombreuses publications de l'Oulipo sont consacrées entièrement à raconter le groupe ou à l'analyser, telles que *Oulipo 1960-1963* de J. Bens, *Moments Oulipiens* (collectif), ou *Esthétique de l'Oulipo* d'H. Le Tellier. Avec 35 locuteurs possibles et 48 années d'interventions *par* le groupe, *sur* le groupe, les oulipiens ont naturellement contribué à façonner, progressivement, un discours critique et un vocabulaire devenus topiques (concepts de contrainte et de potentialité, de plagiat par anticipation, récit de leur « mythe des origines » et du fonctionnement familial), devançant par endroits le rôle du critique dans leurs travaux.

Aller au-delà de ce que les auteurs disent eux-mêmes de leurs textes est nécessaire aujourd'hui, afin de saisir de nouveaux faisceaux de causalité et mieux comprendre ainsi leur activité créatrice. Or l'Oulipo a déposé ses archives à la Bibliothèque nationale de France en juin 2006, un fonds important constitué d'abord par François Le Lionnais, puis par Paul Fournel et Marcel Bénabou depuis 1971. D'autres oulipiens y ont ensuite ajouté des documents, manuscrits ou livres, participant à la création d'un « fonds documentaire », original en ce qu'il est véritablement collectif, et constitué de leur vivant par les membres d'un groupe littéraire, au fur et à mesure de son existence[1]. Le rapport de l'Oulipo à l'archive est donc original et significatif. Cependant, avant de l'analyser, il nous faut déceler ce que sa constitution même implique dans notre perception de son contenu, et donc dans notre perception du groupe en général.

Par sa nature collective et par le fait qu'il ait été constitué progressivement et en temps réel, le fonds rassemble tous les documents qui marquent la vie quotidienne du groupe, celle des réunions mensuelles en particulier, où ne sont admis que les membres et parfois leurs invités d'honneur. En outre, son classement et son organisation procèdent nécessairement d'un choix, opéré par ses curateurs, qui nous renseigne sur la façon dont Le Lionnais et ses deux successeurs conçoivent l'Oulipo. Ces deux éléments d'information (aperçu sur la vie du groupe, éclairage sur les positions des archivistes) contribuent à faire de l'archive un envers du décor — l'image d'un groupe exclusivement préoccupé par la forme. Alors quelles seraient les déclinaisons possibles de l'informe au sein de l'archive ?

1. Les archives du surréalisme à l'IMEC, par exemple, ont été constituées *a posteriori* (1982) par des historiens du mouvement (dont Jean Schuster, et l'association ACTUAL). Les archives de *Tel Quel*, de même, ont été constituées *a posteriori* par Philippe Forest. Nous n'avons à l'heure actuelle identifié aucun autre fonds collectif qui procède d'une même volonté consciente de constituer un ensemble d'archives aussi complet.

Le concept de « disparate », tel que l'entendait le fondateur et premier archiviste de l'Oulipo, F. Le Lionnais, n'est pas sans évoquer, à première vue, l'informe. Or le disparate domine à la fois l'organisation et le contenu des archives oulipiennes jusqu'en 1970 environ[2]. Nous tenterons de creuser les convergences entre informe et disparate, selon François Le Lionnais.

Dans un deuxième temps, il s'agira d'interroger les comptes rendus de réunion, et de voir si ce qui relève de la mise en forme d'une contrainte, ainsi que ce qui témoigne d'un état non abouti de la forme, peut être entendu au sens d'informe. Le terme serait perçu alors dans une acception chronologique fort répandue, celle d'un informe défini comme une « étape précédant la forme ».

### *« Disparate » et « informe » : divergences et convergences*

Toute archive porte la trace de ceux qui l'ont constituée. Jacques Bens étant le rédacteur des comptes rendus jusqu'en 1964[3] (avec quelques autres réunions en 1965), ses circulaires sont naturellement venues alimenter le fonds. Mais le secrétariat du groupe, de 1960 à 1970, est géré principalement par Le Lionnais (convocations, contacts extérieurs, constitution des archives collectives). Ce dernier garde les lettres qu'il reçoit, une copie de presque chaque lettre qu'il envoie, et tout type de document ayant trait, de près ou parfois de loin, à l'Oulipo. Il arrive que le lien avec le groupe soit si lâche qu'il est difficile, a posteriori, de comprendre pourquoi tel document se trouve dans ce fonds collectif. Notre hypothèse est qu'il ne s'agit pas tant de désordre, que d'une véritable stratégie intellectuelle théorisée grâce au concept de « disparate ».

Dans les dictionnaires, le substantif disparate est féminin, défini comme un « manque d'accord, défaut d'harmonie, contraste, dissemblance choquante[4] ». Le terme d'informe n'y apparaît pas mais sa définition dans le même dictionnaire offre de nombreux points de convergence avec celle de « disparate » : on trouve par exemple les termes « amas, assemblage, mélange ». Le Lionnais, lui, ne l'envisage pas tout à fait de la même façon. Dans « Un certain disparate[5] », le Président-Fondateur explique notamment l'importance, pour lui, du « disparate », dont il se dit un exemple vivant — on remarquera le transfert de genre grammatical —,

2. Entre 1971 et 1973, deux fonds se superposent en effet : d'une part Le Lionnais poursuit la constitution de son fonds, et d'autre part M. Bénabou et P. Fournel ont entrepris de prendre son relais pour constituer le fonds collectif.
3. Et, de façon sporadique, en 1965.
4. Trésor de la langue française.
5. Le manuscrit, qui devait paraître aux éditions du Seuil, n'a jamais été publié en entier. On en trouve cependant des extraits dans la Bibliothèque Oulipienne nº 85, *Un certain disparate*, suivi d'un témoignage de Jacques Roubaud, 1997.

et qui se caractérise par une recherche de l'unité au travers de disciplines conventionnellement considérées comme sans rapport, voire opposées. C'est avant tout une attitude, qui doit se traduire par une curiosité littéralement sans bornes. C'est aussi une aptitude, celle d'établir de vrais ponts entre les différents domaines, et de pouvoir passer de l'un à l'autre rapidement. La connotation péjorative du terme dans l'usage courant disparaît. Le Lionnais déplorait que le disparate était souvent confondu par ses interlocuteurs avec d'autres choses dont il est distinct et qui sont secondaires : l'encyclopédisme, l'érudition, l'éclectisme, le dilettantisme, la polygraphie. S'il en est proche, c'est parce qu'il englobe toutes ces idées. Mais attention, le disparate vise dans un deuxième temps à l'efficacité dans l'action et dans la création, et non seulement au savoir. Le plus haut degré du disparate est en effet ce que Le Lionnais appelle le « disparate dominé », soit celui qui, ayant ouvert son champ des possibles, ayant combiné, fusionné les savoirs, est capable ensuite de les maîtriser afin de devenir créateur ; celui qui, en d'autres termes, sait partir de formes existantes, dans des champs distincts, effectuer une dé-formation temporaire par l'abstraction, puis en créer de nouvelles. En tant que création créante, l'Oulipo est une exemplification parfaite de ce type de processus.

Dans les archives, le disparate se traduit premièrement par les traces de l'intérêt pluridisciplinaire de Le Lionnais : de la littérature au sens large[6], aux disciplines jouant un rôle connu dans les travaux de l'Oulipo (les mathématiques, l'informatique), à celles dont le rôle est moins apparent (la physique, la philosophie, la médecine). Se côtoient ainsi, par exemple, un ouvrage sur la « littérature de colportage », un répertoire des sigles nationaux et internationaux, un article de physique sur la théorie des champs, un livre sur *Les mouvements d'eau ondulatoires — Houle, clapotis, gaufrage*, ayant appartenu à Raymond Queneau, un article sur les « langages universels » en informatique, un extrait de l'introduction à l'étude de la *Médecine Expérimentale* de Claude Bernard, ou encore le Bulletin de la société française de philosophie…

Le disparate apparaît aussi dans l'organisation des dossiers : ce qui surgit du regroupement de ces documents de nature très différente — sans aucune considération chronologique ou même thématique apparente —, s'apparente à de l'informe. Mais cet informe, contrairement au désordre, est intentionnel, stratégique même, et semble correspondre à une volonté de passer à l'étape supérieure du disparate, c'est-à-dire de devenir ce « disparate dominé », donc créateur.

6. Incluant le « troisième secteur », soit des écrits généralement considérés comme non littéraires — billets de banque, calendriers, tatouages, pochettes de disques, demandes d'emploi, textes ecclésiastiques, phylactères, testaments, textes d'ordinateur, sigles, etc.

Dès lors que Le Lionnais passe le témoin aux deux jeunes secrétaires que sont à l'époque M. Bénabou et P. Fournel, le fonds change considérablement de nature, et par contraste surgissent les particularités de chaque période. À partir de 1971 en effet, les dossiers sont classés soit chronologiquement, soit selon la nature des documents, de façon très ordonnée. Ce type d'organisation, en situant le groupe dans une temporalité, permet aujourd'hui une lecture « analytique », et non plus simplement « synthétique » de l'Oulipo. La formation d'historien de M. Bénabou, et le fait qu'il appartienne à la deuxième génération d'oulipiens — celle qui voue déjà un culte aux maîtres fondateurs, et qui a conscience de l'enjeu historique dont elle a la charge, — explique ce choix de la chronologie. Dès lors, le fonds n'est plus la trace écrite des pensées en mouvement du Président-Fondateur, mais il peut raconter une Histoire : celle du groupe, de son évolution, de ses projets.

La troisième phase importante de l'histoire de ces archives est leur dépôt dans une bibliothèque publique. En effet, depuis juin 2006, afin des les rendre plus accessibles par les usagers de la Bibliothèque nationale, et en vue de les harmoniser avec les autres collections, elles ont subi des modifications, qui elles aussi ont des conséquences sur la perception du groupe pour les futurs lecteurs. Notre souci a été, dans la mesure du possible, de garder une trace écrite de ce que le fonds était auparavant, par la volonté des oulipiens, puisque les diverses organisations avaient un sens. En reclassant les documents par leur nature matérielle (dactylographes, manuscrits, imprimés, taille et volume, etc.) ou en poursuivant le classement chronologique de M. Bénabou, il a fallu noter la provenance de chaque pièce sur les inventaires. Le disparate n'est plus, l'informe encore moins, mais en abordant ce fonds comme un palimpseste, on peut en faire resurgir l'évolution et les sens.

Les premières années des archives de l'Oulipo sont donc la « preuve documentaire[7] », que le concept de disparate est aux fondements même du dispositif oulipien. Loin d'une accumulation informe de documents épars, il s'agit d'une attitude consciente visant à faire émerger des Idées, et surtout une unité — donc une forme, née d'une confrontation véritable, et par là même, efficace, des savoirs. Limon de la pensée de Le Lionnais, ce fonds l'est donc aussi du projet oulipien.

### *Informe et mise en forme*

L'organisation disparate des archives de l'Oulipo, si elle nous renseigne effectivement sur l'origine conceptuelle et matérielle du groupe, ne peut

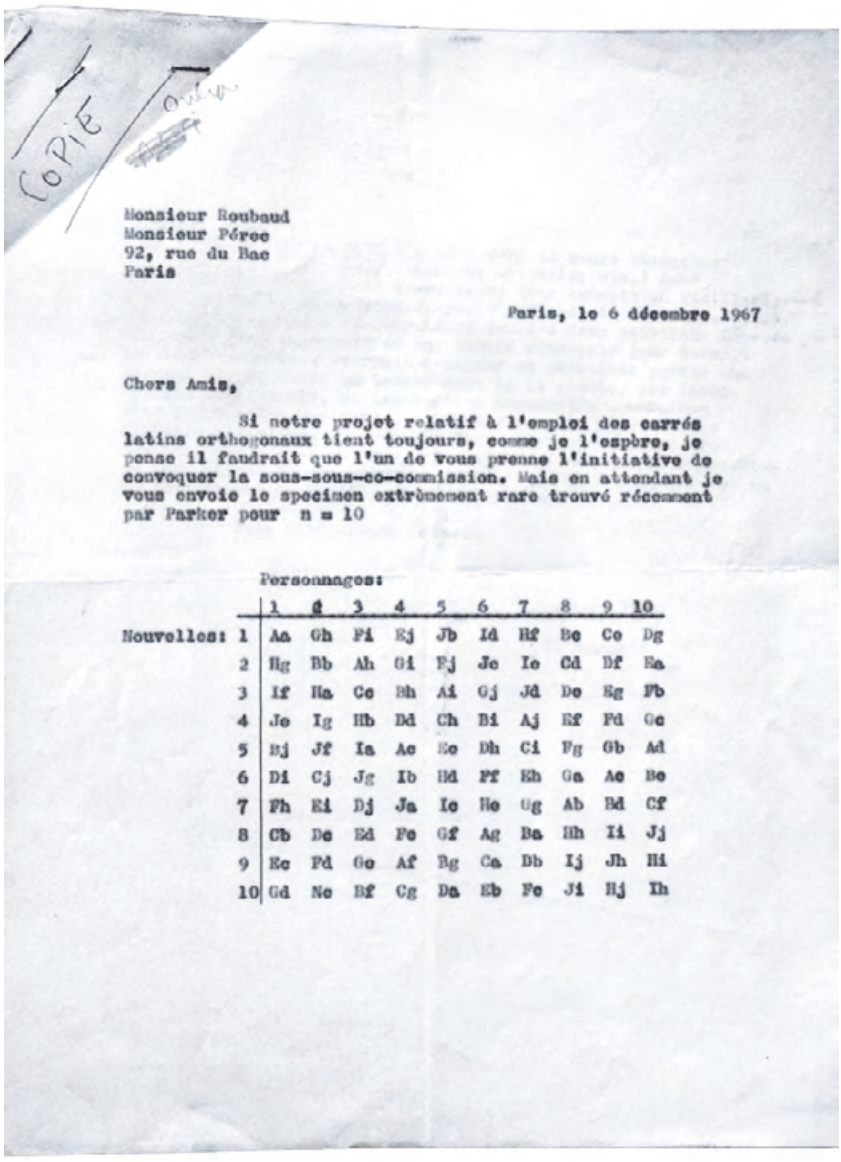
7. Pour Paul Ricœur, l'archive est le substrat, avec le témoignage, de la preuve documentaire (Ricœur 2000).

être tout à fait assimilée, nous l'avons vu, à de l'informe. Le terme peut en revanche être compris dans un autre sens, plus courant, celui de « mise en forme », d'« élaboration de la forme » — forme étant entendu, ici, comme équivalent de contrainte. Cet informe-là, par sa nature même, n'apparaît pas dans les publications du groupe, qui ne sont que le résultat final de ces processus.

Les contraintes, ces « formes de vie » (Roubaud 2002 : 229), sont le produit d'une élaboration, parfois lente, et parfois collective, qui peut avoir lieu lors des réunions. Si l'on pratique une lecture chronologique minutieuse des comptes rendus, on peut parfois suivre les différentes phases de l'invention : de la suggestion encore vague, à la discussion, puis à la précision de l'idée, et enfin à la présentation de l'œuvre-exemplification qui découle de cette idée. En d'autres termes, on assiste à son passage de l'informe à la forme. On y découvre aussi, fait capital dans la compréhension du fonctionnement du groupe, le rôle souvent inconnu qu'a joué chaque membre dans le perfectionnement d'une idée. L'exemple désormais célèbre est celui du bi-carré latin de *La Vie Mode d'emploi. (Ill. 1)*

Le mathématicien Claude Berge avait envoyé dès 1967 une lettre à Georges Perec et à Jacques Roubaud leur présentant ce qu'il avait découvert pour leur projet « relatif à l'emploi des carrés latins orthogonaux », c'est-à-dire un specimen « extrêmement rare trouvé récemment par Parker pour n = 10 »[8]. Reprise par Perec pour répartir exhaustivement et sans répétition les éléments qu'il avait prévu de placer dans ses chapitres, cette structure, loin d'être née immédiatement de l'imagination d'un seul, résulte d'un travail commun de longue date. Dans la suite de la lettre, Berge propose une façon d'utiliser le « bi-carré latin » en se référant à « notre projet », donc à un projet initialement collectif. Il imagine chaque chiffre du carré comme étant un possible attribut de l'un des 10 personnages (lettre majuscule), ou un de ses actes (lettre minuscule). Perec utilisera les bi-carrés latins dans *La Vie Mode d'emploi* pour la distribution dans chaque chapitre des éléments du tableau général des listes. Berge termine la lettre en déléguant la suite aux « littéraires » : « l'on attend de vos cerveaux fertiles de la transformer en un nouveau sommet de la littérature oulipienne ». Sa proposition restera lettre morte, et si la structure qu'il a apportée est bien devenue un « sommet de la littérature oulipienne », c'est uniquement parce que Perec l'a adaptée à ses préoccupations, l'a *trans-formée*, et n'en a retenu que ce qui l'intéressait. L'émulation collective procède donc, dans ce cas, autant d'une mise en commun des savoirs (première étape), que

8. Lettre du 6 décembre 1967, cf. fonds Perec ou fonds Oulipo (copie).



COPIE

Monsieur Roubaud
Monsieur Pérec
92, rue du Bac
Paris

Paris, le 6 décembre 1967

Chers Amis,

Si notre projet relatif à l'emploi des carrés latins orthogonaux tient toujours, comme je l'espère, je pense il faudrait que l'un de vous prenne l'initiative de convoquer la sous-sous-co-commission. Mais en attendant je vous envoie le specimen extrêmement rare trouvé récemment par Parker pour n = 10

Personnages:

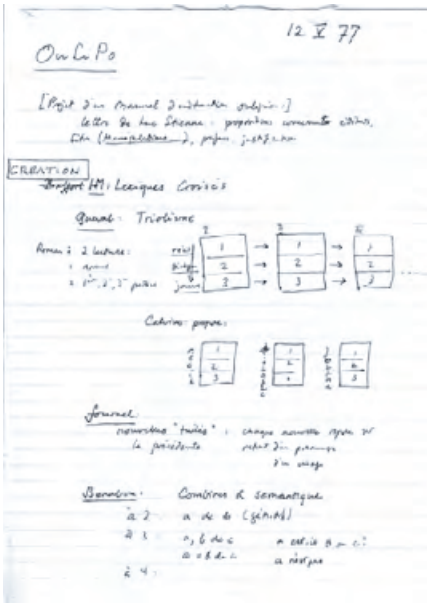
| Nouvelles: | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | Aa | Gh | Fi | Ej | Jb | Id | Hf | Be | Ce | Dg |
| 2 | Hg | Bb | Ah | Gi | Fj | Je | Ie | Cd | Df | Ea |
| 3 | If | Ha | Ce | Bh | Ai | Gj | Jd | De | Eg | Fb |
| 4 | Je | Ig | Hb | Bd | Ch | Bi | Aj | Ef | Fd | Ge |
| 5 | Bj | Jf | Ia | Ae | Ee | Dh | Ci | Fg | Gb | Ad |
| 6 | Di | Cj | Jg | Ib | Hd | Ff | Eh | Ga | Ae | Be |
| 7 | Fh | Ei | Dj | Ja | Ie | He | Ug | Ab | Bd | Cf |
| 8 | Cb | De | Ed | Fe | Gf | Ag | Ba | Hh | Ii | Jj |
| 9 | Ec | Fd | Ge | Af | Bg | Ca | Db | Ij | Jh | Hi |
| 10 | Gd | Ne | Bf | Cg | Da | Eb | Fe | Ji | Hj | Ih |

*Ill. 1. Lettre de Claude Berge à Georges Perec et à Jacques Roubaud, du 6 décembre 1967. Archives de l'Oulipo, Bibliothèque de l'Arsenal*

d'une sélection faite ensuite par l'individu parmi les idées suggérées, un choix parmi des possibles (deuxième étape).

On peut suivre la mise en forme d'une autre contrainte : les aphorismes artificiels de M. Bénabou. Le 12 mai 1977, celui-ci présente un projet que

*Ill. 2. C. R. 1 de P. Fournel.*
*Archives de l'Oulipo. Bibliothèque de l'Arsenal*




*Ill. 3. C. R. 2 de H. Mathews.*
*Archives de l'Oulipo. Bibliothèque de l'Arsenal*

les deux comptes rendus (celui de P. Fournel et celui de H. Mathews) appellent « Combinatoire et sémantique ».

Dans le premier C.R., il est question de l'« Utilisation d'un certain nombre de mots (pour ordinateur) avec différents niveaux de combinaisons ». (Ill. 2). Le deuxième C.R. est plus précis dans la description de l'idée présentée. (Ill. 3)

P. Braffort en propose immédiatement une application : « C'est une machine à fabriquer des aphorismes », tandis qu'I. Calvino suggère un procédé possible pour la réaliser : « Il faut choisir les 9 mots de base. Par ex : les 9 mots de base de la revue Tel Quel, de Raymond Barre, etc. ». M. Bénabou rebondit sur cette idée en précisant qu'« il faut que ces mots soient des thèmes et soient assez abstraits », et enfin G. Perec les informe qu'« on peut faire un choix lexical a priori sur la machine ».

En juin 1977, on apprend que M. Bénabou collabore désormais avec P. Braffort pour la partie informatique de son projet. F. Caradec, alors, élargit les possibilités de sources possibles en proposant : « faut choisir des axiomes à combiner pour chaque science ». Les mathématiciens de l'Ouvroir sont aussitôt mis à contribution, et lorsque M. Bénabou demande : « Peut-on formaliser facilement l'apho-

risme ? », c'est le « formalisateur » du groupe, J. Roubaud, qui lui répond : « Non. Pas si facile que ça. Une idée à creuser pour aller au-delà d'une simple combinatoire des thèmes. » La vie de la contrainte suit son cours, réapparaissant régulièrement dans les discussions, jusqu'au 19 octobre 1978 : « MB fait un bref rapport sur ses travaux sur les aphorismes. Il accuse P. Braffort de le laisser tomber et se trouve obligé de se substituer manuellement à l'ordinateur. ». Finalement, le projet est mené à terme par M. Bénabou lui-même, jusqu'à sa publication (1980 [1987]). Dans la version finale, on retrouve pour chaque chapitre les différentes étapes qui étaient apparues dans les comptes rendus, ainsi que les échos plus ou moins directs des propositions des uns et des autres :

I – « Le choix d'une formule » : constitution d'un répertoire de formules types utilisées dans les aphorismes les plus connus (tentative de formalisation du procédé)

II – « Le choix des mots » : élaboration d'un vocabulaire à partir de listes de mots - antonymes, faux synonymes, ressemblances phonétiques (sélection des mots de base)

III – « Des formules et des mots » : informatisation de la contrainte (« C'est pourquoi, avec l'aide de Paul Braffort, a été mis au point un programme grâce auquel tout un chacun peut désormais fabriquer sa propre série d'aphorismes », (Bénabou 1980 [1987] : 265) mais importance tout de même du travail manuel (« Mais cette production ne saurait faire oublier les mérites d'une fabrication artisanale. »).

Si l'œuvre finale est bien celle de M. Bénabou, on perçoit néanmoins comment les discussions répétées lors des réunions ont pu contribuer à préciser la forme et les façons de la réaliser. C'est notamment grâce à un travail de sélection parmi les idées offertes par la diversité des talents, que M. Bénabou aboutit, trois ans plus tard, à son œuvre individuelle.

De façon moins progressive, on peut retracer la genèse d'une autre forme réalisée par Jacques Bens, *Rendez-vous chez François*. Ce texte, est-il précisé dans les dernières pages,

> a été rédigé en prenant pour modèle le thème de l'Adagio de la *Wanderer-Fantaisie* (op. 15) de Franz Schubert […] j'ai attaché à chaque note du thème un personnage particulier, et à chaque accord de la grille harmonique un lieu différent. J'ai alors raconté mon histoire en situant les personnages dans les lieux adéquats, dans l'ordre même où Schubert a fait apparaître notes et accords. (1979 [1987] : 231)

De la même façon que Queneau voulait faire rimer dans ses romans plus que des mots, créant des effets de mélodie/refrain dans ses textes, J. Bens transpose ici les principes musicaux pour créer un adagio de

personnages et de lieu. La première présentation de cette forme est dans le compte rendu du 27 juin 1978, par P. Fournel :

> JB: « la promenade de françois » — projet — Écrire un texte en partant d'éléments musicaux. Au départ : une phrase très simple de Schubert (8 mesures). À chaque note correspond 1 personnage (humain, statue, chien). Il faut aller plus loin. La partie pour la main gauche devrait pouvoir fournir les éléments du décor.

Dans ce cas aussi, la discussion qui suit offre un exemple intéressant des réactions de chacun :

> PF : La durée des notes a-t-elle une importance ?
> JB : Non. Mais il y a + de monde qd + de notes.
> GP: Il faudrait faire cela au théâtre.
> [...]
> PB : voilà un exercice que vous pouvez donner à Royaumont.
> JB : Il y a 1 ouverture formidable (utiliser les altérations…)
> Il faut essayer de faire ça avec des mélodies écrites en contre point (fugue à 4 voix)
> GP : Quelle sera l'ampleur du texte ? 1 roman ?
> JB : ou des nouvelles.
> FLL : on pourrait envisager l'inverse : partir du texte et aller vers la musique
> LE : « Les temps emmêlés » : utiliser le fait que quand on enregistre au magnéto on peut brouiller la chronologie. On enregistre un dialogue sur une piste puis on « monte » et on « désorganise ».
> [...]
> PB : Il faudrait une contrainte supplémentaire pour donner à cette contrainte le label Oulipo.
> GP : Drogoz voudrait faire une pièce musicale avec les — en — d'hésitations qu'il a gardé de toutes ses expériences à la radio. » (fonds Oulipo)

Dans cette brève discussion, on retrouve un certain nombre de réflexions propres aux préoccupations de chacun : là où Perec, de façon caractéristique, imagine déjà un roman, un projet d'une grande ampleur, et en voit les réalisations possibles au théâtre, au cinéma et à la radio, Jacques Bens pense plutôt à une nouvelle. Effectivement, la version finale sera une nouvelle, raccourcie même par rapport à ce qui est proposé à la réunion : le texte se calque sur la musique pour quatre mesures seulement, et non plus huit. Le Lionnais imagine, quant à lui, une nouvelle structure possible, inversée — fidèle à ses multiples déclarations sur la nécessité de penser des contraintes et des structures de façon abstraite. Luc Étienne, qui travaillait en collaboration étroite avec le Laboratoire d'acoustique de Jussieu, et qui a réalisé des

œuvres sonores avec magnétophone, évoque la possibilité de « monter » le texte comme on monte des images ou des pistes sonores. Enfin Paul Braffort fait part de ses préoccupations en tant que membre d'un groupe littéraire, qui doit définir ses actions et son identité, à savoir la possibilité de transmettre cette invention lors d'un stage d'écriture, et de la qualifier d'oulipienne. Si Bens s'en est tenu en grande partie à son projet initial (hormis le nombre de mesures et le titre qui changent), le commentaire final qu'il donne à la version publiée résonne des remarques des autres membres :

> Les préoccupations, humeurs et propos des personnages de ce récit n'ont pas été déterminés par des contraintes extérieures, mais on pourrait également s'y appliquer.

L'auteur, d'une certaine façon, sous-entend que l'on pourrait ajouter des contraintes sémantiques à la forme proposée, « l'oulipianiser » en quelque sorte. Dans la précision suivante fait écho à la question posée par P. Fournel de la valeur temporelle de chaque note :

> Pour la commodité de la rédaction et la clarté de la lecture, j'ai fractionné chaque mesure en quatre cellules, correspondant chacun à un sextolet, c'est-à-dire à un accord, c'est-à-dire à un lieu.

Les formes inventées par l'Oulipo sont donc vivantes : elles naissent, évoluent au contact du groupe, puis sont appliquées par leur inventeur, passant ainsi du potentiel à l'actualisé. Mais certaines propositions n'aboutissent jamais, et de celles-là, seules les archives gardent une trace.

***L'informe comme inachèvement***

On ne considère plus l'œuvre du point de vue de son élaboration formelle, mais du point de vue de sa diffusion, c'est-à-dire de sa publication. Dans cette perspective, les archives de l'Oulipo sont le lieu par excellence où apparaît cet « informe », ces potentialités jamais actualisées.

Sur le plan collectif, on sait que les oulipiens recensent, depuis 1960, tous les « plagiaires par anticipation », en vue d'écrire une *Histoire des littératures expérimentales*. Cet objectif était affiché dès la deuxième réunion (Bens 1980 [2005] : 29), et Jean Lescure en fait aussi état dans sa « Petite histoire de l'Oulipo » (Oulipo, 1973 [1995] : 27), et ce projet encyclopédique réapparaît régulièrement — mais n'est jamais abouti. L'inachèvement du projet serait dû à son ampleur, car le champ étudié est si large que les oulipiens ne cessent de trouver de nouveaux plagiaires par anticipation[9]. Or l'archive est le seul lieu dans lequel les recherches à ce sujet qui ont été présentées au groupe, sont consignées. Dans les notes des 480 réunions

9. M. Bénabou, dans un entretien réalisé en 2005 pour mon mémoire de D.E.A., *Présentation des archives de l'Oulipo,* 1975-1976 (308-312).

environ (si l'on en compte 10 par an), existe déjà, à l'état d'informe, cette *Histoire des littératures expérimentales,* en constante évolution, toujours en cours. Car tant que le groupe existera, cette recherche sera poursuivie. L'œuvre ici est donc potentielle, pour le public, car non publiée, mais elle existe déjà, à l'état embryonnaire, dans le fonds.

Il est un autre type, plus simple, de projet inachevé que l'on retrouve aux archives : ce sont toutes les propositions de contraintes qui n'ont jamais vu le jour, celle du « triolisme » en littérature, proposée par Jean Queval, par exemple. Lors de cette même réunion de mai 1977 pendant laquelle M. Bénabou propose pour la première fois ses aphorismes artificiels, J. Queval annonce un « roman oulipien », qui permettrait une « double lecture, une « normale » et ensuite on lit la première partie de la page 1 avec la première partie de la page 2 etc. ». Le texte combinerait donc, sur chaque page, un morceau de récit, un de dialogue, et un de journal par exemple. La réaction d'Italo Calvino est intéressante :

> IC : Pour revenir au projet de Queval j'ai peur que chaque lecture ressemble à la lecture d'un lecteur pressé. Ne vaudrait-il pas mieux faire la 1re page en récit, la 2e en dialogue et la 3e en journal. Chacune étant divisée en trois parties.

La conclusion de cette discussion « JQ est songeur », lorsque l'on sait qu'il n'a jamais mené à terme ce projet pourtant plein de potentialités, laisse songeur le lecteur aussi… Queval en a pourtant reparlé dans une B.O., *Insecte contemplant la préhistoire* (B.O. no 31), en le qualifiant de « seule forme fixe que je comptais effectivement mettre à l'épreuve ». Cet écrivain discret aurait-il été rebuté par les réactions du groupe à sa proposition ? On ne peut que poser la question, mais cela laisse envisager une autre hypothèse : le groupe littéraire, comme finalement tout type de regroupement social, peut être aussi facteur d'inhibition, ou de doutes chez des écrivains un peu en retrait. Cet exemple montre toutefois que la pratique collective à l'Oulipo est bien réelle, et non utopique, comme pour beaucoup de groupes ou mouvements littéraires. Par ailleurs, on serait tenté de rejoindre Le Lionnais lorsqu'il affirme que la mission de l'Oulipo est avant tout de créer des structures, car même lorsque celles-ci ne sont pas actualisées, ou mises en forme, elles nourrissent, par le jeu de l'émulation collective, d'autres inventions. L'inachèvement prendra même, pour certains, comme M. Bénabou, une valeur productive :

> …l'inachèvement n'était pas pour moi un défaut mais une forme d'être de l'écriture. Un de mes rêves aurait été, par exemple, d'imposer le roman ou la nouvelle inachevée comme un genre littéraire de plein exercice. (Mac Murray, 1993)

***Conclusion***

L'Oulipo est généralement associé à la forme pour son travail littéraire sur les contraintes et sur les formes fixes. Si nous n'avons pas développé, ici, ce souci, c'est qu'il est bien connu. En revanche, ce qui apparaît moins, c'est que l'Oulipo se préoccupe aussi d'informe, mieux, dans certaines de ses acceptions, il le valorise. La notion de potentialité n'est autre, au fond, qu'une façon de dire que ce qui n'a pas été « actualisé » dans des créations publiées, a malgré tout de la valeur. Cela ne signifie pas que toute idée, tout projet doit rester à l'état potentiel, mais que les structures « vides », les projets non aboutis, forment un socle de possibles dont les conséquences ne sont pas toujours visibles immédiatement. De même, là où le disparate est plutôt perçu en général négativement, il est, chez François Le Lionnais et ses héritiers, plutôt fécond. Comme l'informe, le disparate et l'inachèvement sont donc reclassés. Les archives ne sont alors pas plus des rebuts, des « déchets », pour reprendre l'expression de G. Bataille, mais un limon, une boue, peut-être, dont des fleurs (bleues) sortiront peut-être...

Le réceptacle de l'informe est donc, dans une seule perspective seulement — celle de l'inachèvement, l'archive. Lieu de mémoire de l'institution, certes, mais aussi et surtout, lieu réel du disparate. Or l'archive est un dispositif, imbriqué dans un autre dispositif plus grand, celui du groupe. Le terme est ici entendu au sens que lui donne Giorgio Agamben (Agamben, 2007), un sens élargi par rapport à Michel Foucault (Foucault, 1994) :

> tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. » (Agamben, 2007 : 32).

L'archive est dispositif en tant qu'elle établit le lien entre les sources documentaires ou livresques de l'Oulipo, les idées qui émanent des réunions, les conceptions de Le Lionnais ou de Marcel Bénabou sur le groupe, et l'Histoire. L'existence ou l'inexistence d'archives est donc déjà en tant que telle une information capitale sur l'institution qui les créé, sur son inscription dans une historicité, et sur sa nature ou ses ambitions. En observant la façon dont le fonds a été pensé et puis classé, en repérant les choix qui ont été faits, on accède à une meilleure compréhension de la conception de l'Oulipo par ses archivistes. On perçoit ainsi que le disparate a été le socle du groupe, socle sur lequel il a pu ensuite se construire, et prendre une épaisseur historique. L'archive, enfin, matérialise le dispositif oulipien dans lequel elle est elle-même imbriquée, étant à la fois un de ses constituants et sa trace écrite pour la postérité.

Mais il faut, pour l'interpréter correctement, la mettre en relation avec d'autres dispositifs tout aussi importants : les créations publiées, l'ensemble des propos du groupe, sur le groupe, les tentatives de théorisation, les relations avec le reste du champ littéraire (autres acteurs, écrivains mais aussi revues, maisons d'édition, organismes publics, etc.), et les relations avec le public (lectures du jeudi, ateliers d'écriture). Ce qui importe dans le concept de dispositif, c'est qu'il est stratégique, au sens non téléologique où Pierre Bourdieu l'entend (Bourdieu, 1994), c'est-à-dire n'impliquant pas la poursuite consciente et cynique d'un objectif intéressé. Les seuls objectifs explicitement poursuivis par les acteurs sont ceux de l'expérimentation et de l'innovation littéraire. Cela n'empêche pas, aujourd'hui, de penser le groupe et l'établissement de sa position dans l'Histoire, notamment par le biais de l'archive, comme le résultat d'un ensemble de stratégies visant une implantation à long terme dans le champ littéraire, et à un contrôle de leur image pour la postérité. Les oulipiens ont fait le choix de s'occuper eux-mêmes de ce qu'ils allaient garder comme trace de leur aventure collective, ils ont été leurs propres mythographes, écrivant les origines puis le quotidien de cette « famille » littéraire. Par cet ensemble de dispositifs, ils ont constitué leur propre Histoire, et par là renforcé considérablement la cohésion du groupe. Ces dispositifs sont donc les moyens que l'Oulipo a mis en œuvre pour réaliser une stratégie dont le but, aujourd'hui, peut être considéré comme atteint : la perpétuation d'un travail toujours innovant, dans un groupe à la cohésion forte, au plus loin des relations conflictuelles de la plupart des groupes d'avant-garde et de leur passage éphémère dans l'Histoire.

Université Paris xiii

**Bibliographie**

Agamben, Giorgio
2007 *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* (Paris : Rivages Poche)

Bénabou, Marcel
1980 [1987] *Un aphorisme peut en cacher un autre,* in *La Bibliothèque oulipienne vol.1* (Paris : Ramsay)

Bens, Jacques
1980 [2005] *Oulipo 1960-1963* (Paris : Castor Astral)
1979 [1987] *Rendez-vous chez François,* in *La Bibliothèque Oulipienne vol.1* (Paris:Ramsay)

Bourdieu, Pierre
1994 *Raisons Pratiques - sur la théorie de l'action* (Paris: Le Seuil)

Foucault, Michel
1994 *Dits et Ecrits* (vol. III) (Paris : Gallimard)

Le Lionnais, François
1976 *Un certain disparate*, Entretien réalisé avec Jean Brette, Jean-Baptiste Grasset, et Jean-Marc Lévy-Leblond (Paris : fonds Oulipo, Bibliothèque de l'Arsenal)
1997 *Un certain disparate*, suivi d'un témoignage de Jacques Roubaud (Paris: Bibliothèque Oulipienne n°85)

Mac Murray, Line
1993 Entretien avec Marcel Bénabou (Paris : fonds Oulipo, Bibliothèque de l'Arsenal)

OuLiPo
1973 [1995] *La Littérature potentielle* (Paris : Folio Essais)

Ricœur, Paul
2000 *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli* (Paris : Le Seuil)

Roubaud, Jacques
2002 *La Bibliothèque de Warburg* – version mixte (Paris : Le Seuil)

**Christophe Reig**

# Harry Mathews : Les Maux dans la Peinture


## Résumé

Après avoir fréquenté la section musique/musicologie d'Harvard, Harry Mathews s'est également intéressé aux formes artistiques contemporaines — parfois spectaculaires — qu'on retrouve largement présentes dans ses fictions. Cet article examinera la démarche des narrateurs, en quête d'un ordre interprétatif qui a, semble-t-il, déserté un réel catastrophé et chaotique, tout en envisageant la tension entre forme et informe que met en scène cette prose conçue sous l'angle du procédé et de la contrainte.

## Abstract

Basically a former Harvard music/musicology student, Harry Mathews also took great interests in the 60s US and French visual arts and artists, widely alluded in most of his narratives and even spectacularly included as elements of fiction. Considering the important role of restrictive forms and process in this prose, this paper focuses on the different ways the narrators and the fiction intend to reshape through Art a messy and chaotic World.



**MOTS-CLÉS / KEYWORDS :**

Mathews, Art, Formes, Procédés, Machines, Roussel
Mathews, Art, Shapes, Procéduralism, Machines, Roussel

Dans un livre assez récent, William Marx explique, non sans un séduisant système, que la très grande faute de la littérature, engouffrée dans une troisième et ultime phase — celle d'une inéluctable dévalorisation — relèverait de son « enfermement dans la forme ». Ainsi, l'adoption par la littérature du paradigme musical, puis du modèle visuel moderne et contemporain et la prédilection de celui-ci pour la mise en évidence du matériau esthétique, aurait installé les arts visuels sur le trône des arts de référence. « Condamnée à jouer les seconds rôles et à suivre le cortège, en misant désormais sur le sens visuel pour se ménager une place modeste au côté des triomphateurs du moment » (Marx 2002: 100), la littérature se serait par conséquent fourvoyée en abandonnant « la vie » au profit du tombeau de la forme, se mettant au diapason de l'autotélisme prôné par les arts graphiques — ceux-ci, on le sait, ayant remisé depuis longtemps leur valeur figurative et représentative.

Puisqu'il faut reconnaître la pertinence d'interrogations croisées menées entre les domaines artistiques et littéraires autour du goût pour la forme, ceux-là même que William Marx considère comme ayant, pour ainsi dire, médusé la littérature, il ne m'a pas semblé inconsidéré de mener l'analyse des tensions qu'entraînent la thématisation et l'intervention des arts visuels dans les manières de faire des mondes textuels — et en particulier romanesques — de Harry Mathews, dont on connaît la culture artistique, l'appartenance oulipienne et ses rapports étroits à la Forme. Quelles sont donc les questions que les arts visuels — comme modèle propédeutique ou non d'écriture et de déchiffrement des textes — soulèvent en étant thématisés dans ces pages au cours desquelles la tension entretenue entre forme et informe est manifeste ?

Mon propos sur les maux dans la peinture — titre décalqué de l'ouvrage de Butor — empruntera l'itinéraire suivant : après avoir évoqué le contexte et la culture des formes visuelles dans lesquels baignent les romans de Mathews, on adoptera une perspective cavalière pour évoquer brièvement le rôle des formes artistiques au sein des diégèses. Mentions et allusions artistiques sont en effet si nombreuses que le monde en devient spectaculaire. Toutefois, ces échanges ne rendent pas pour autant le monde chaotique plus lisible. Les narrations sont ainsi scandées par l'intervention de la boue et de l'informe qui se disputent les premiers rôles. Comment alors rendre visible l'illisible ? À moins qu'il ne s'agisse de rendre l'invisible lisible ? L'*ekphrasis* classique ne peut trouver sa place traditionnelle dans des récits troublés par l'intervention de graphismes, extrêmement construits mais voués au trompe-l'œil, à la pseudographie et à la déception. Dans ce cas, les machines à peindre et à écrire peuvent trouver, sur un substrat roussellien une solution acceptable à cette dialectique de la forme et de

l'informe, du textuel et du visuel, bref, comme l'exprima Roussel, « une règle de lard ».

*Une culture des formes visuelles*

« Quand je dis aux gens que je ne pense pas avoir été influencé par les arts visuels, ils ont tendance à ne pas me croire ! En fait ma poésie a davantage été influencée par la musique… Mais ce n'est pas très grave, peut-être que c'est moi qui me trompe je ne sais pas… » (Brossard 2001 : 24). Même si Mathews le mélomane aurait volontiers faite sienne cette boutade d'Ashberry (qui, lui, voulait initialement être peintre), il n'en reste pas moins que ses goûts et sa culture artistique impressionnante font la part belle aux arts visuels. Logiquement, l'univers imaginaire de Mathews est ainsi gorgé de références artistiques et picturales.

Dans un échange informel avec Harry Mathews, celui-ci est revenu sur son enfance rythmée par des dessins, malheureusement perdus, qu'exécutait spécifiquement pour lui son père. À l'instar du jeune Klingender, l'auteur du célébrissime *Animals in art and thought* « livre souvent consulté par [s]on père et toujours marqué d'un grand nombre de petites bandes de papiers déchirés » (*20L*, 115), ces histoires pour dormir (parfois debout) prenaient forme, réveillant l'imaginaire scopique du jeune Mathews. Plus tard, après avoir fréquenté à Harvard la prestigieuse section de musique et musicologie, la rencontre avec J. Ashberry vient compléter sa formation académique en lui ouvrant les horizons éclectiques dont son œuvre avait besoin pour éclore. On comptera parmi ces apports « l'œuvre de Raymond Roussel, […] Kafka, le cinéma (les films muets de Feuillade et Lang, les comédies musicales, les films d'horreur de série Z) » (Mathews 2001 : 44), et naturellement la vaste palette des arts graphiques à laquelle on va s'intéresser plus précisément.

Parmi les peintres et les œuvres les plus évoqués, le lecteur attentif repèrera de fréquentes mentions laudatives des œuvres d'Ad Reinhardt, toutes périodes confondues, mais aussi des allusions aux peintures biomorphiques de De Kooning. À la faveur des années 60, Mathews côtoie la « scintillante constellation de New-Yorkais », dans laquelle on compte (entre autres) Rivers ou Brainard. Cette période voit les artistes américains qui jusqu'alors étaient conscients de l'absence d'origine classique de leur peinture — cesser de se référer à la vieille Europe. Contrairement aux grands aînés — Pollock, De Kooning et Gorky — qui se formaient depuis plusieurs générations en imitant l'art européen ou même en goûtant les leçons d'exilés et transfuges fameux comme Duchamp, Ernst ou encore Mondrian, la deuxième école de New York, jouissant désormais d'un

incomparable apport d'argent, installe une réputation attractive et authentiquement internationale (voir : Rose 1986). Mais c'est aussi l'époque où les « amis de Montparnasse », ceux qu'on appellera sous l'égide de Pierre Restany, les « Nouveaux Réalistes » s'exposent au *Moma*, à côté des Rauschenberg, Segal, Warhol, Lichtenstein. Niki de Saint Phalle, la plus américaine des peintres, élevée à New York, s'installe à Paris en 1956 et unit son destin à Mathews, le plus français des écrivains américains, car c'est paradoxalement le moment qu'il choisit pour traverser l'Atlantique dans l'autre sens et faire « de son refuge la France » (Ashberry 1987 : 45, *je traduis*). Sur ce fond, Niki rejoint le groupe de Restany, fréquentant en particulier Jean Tinguely — ami commun du couple — pour lequel elle divorcera en 1971, comme Mathews le raconte avec beaucoup d'humour dans *Ma Vie dans la CIA*.

On s'en doute, les références à l'art qui fourmillent dans les textes ne sauraient rester longtemps purement anecdotiques, à l'instar des mentions des célèbres galeries new-yorkaises Fink (*Jour.*, 18), l'exposition d'Ad Reinhardt au Grand palais (*CIA, 144*)… Ces noms propres (des « désignateurs » selon la célèbre terminologie Kripkienne) que sont Boltanski (*Jour.*, 18), Tinguely (*Cig.*, 232), Giuseppe Maria Crespi (*VC*, 108), Hopper, Sheeler *(Cig.*, 223) ou Francesco Albani (*VC*, *160/162*) ou encore les titres qui appartiennent au champ de l'archive, du catalogue sont de ceux qui font « signe vers un univers de représentations partagées paralèlle à l'univers de la représentation diégétique qu'il accueille » (Vouilloux, 2005 : 24) et constituent également autant de mentions qui permettent d'accréditer l'univers diégétique.

Néanmoins un relevé quantitatif, fût-il exhaustif, des références picturales dans les romans ne rendrait pas justement compte de la spécificité ni de la prégnance des références artistiques dans l'écriture de Mathews. Quand la référence fige le texte référentiel dans le recours sans réplique à un codex (noms et titres), « résorbe le texte référentiel dans le code de référence et écrase le sens sous la domination du symbolique », l'écart allusif lui aussi très présent, plus subtilement « le fluidifie au gré d'une démarche par associations plus ou moins libres, de connexion intra- et extra-textuelles » (Vouilloux, 2005 : 28). Outre l'allusion, la fabrication d'un univers pictural passe également par le recours fréquent à des œuvres qui n'existent pas, comme c'est le cas dans *Le cabinet d'amateur* de Georges Perec. Cette même disposition qui fait constater au narrateur de *Conversions* « … une nouvelle victoire de la poésie analytique sur la prose descriptive » (*Conv.*, 49), enjoint le lecteur à partager des situations instables, au milieu du codex touffu du domaine artistique, et ce dans des « conditions de difficile visibilité » (Cazé 2001 : 92).

De prime abord, il semble ainsi que le goût mathewsien en matière picturale se fraye un chemin polarisé entre l'attirance réitérée pour le vertige des célèbres plafonds baroques de Tiepolo — auquel il consacre un essai (Mathews 1993) — de ces créations dans lesquelles tout oscille entre spectacle et spectaculaire, et les œuvres plus contemporaines, dans lesquelles l'art n'invite plus à une quelconque lecture métaphysique du monde, s'affichant sans message ni allégorie dans sa matérialité la plus sensible, les toiles ne s'ouvrant plus tant sur un monde supérieur que sur un espace autotélique. Si bien que les protagonistes des romans se lancent en quête de réponses, spéculant sur l'existence d'une clef interprétative globale qu'ils échouent à trouver.

À ce titre, il est significatif que la quête d'un sens fuyant, pluriel et énigmatique des sept tableaux qui figurent sur l'herminette (« *adze* ») forme l'ossature du premier roman. Le décor pour la course de vers qui voit le mulâtre gagner l'herminette a tout d'une installation artistique avec ses éclairages kaléidoscopiques. Dans *Les Verts Champs…* Nephtys Mary Allant tente de se venger de sa cousine, Louison Roak, à qui elle doit l'amputation de deux doigts signant la fin de sa carrière de violoniste. Mais celle-ci est libérée avant terme et voilà notre ex-musicienne, (re)convertie en dentiste, contrainte de s'évader. Grâce à la présence de Claude Hapi, peintre d'origine française — dont les monochromes bleus font particulièrement penser à Klein, prématurément disparu, ou à la *Peinture bleue* de Reinhardt (1953), le récit devient à proprement parler « labyrinthique ». Éléments visuels et picturaux s'introduisent et scandent la narration. Régions et contrées défilent comme toile de fond de cette errance entropique. À Venise, dans un scénario qui rend poreuses les frontières de la fiction, le palais Zen, lieu d'exposition, se transforme, sur un tempo hallucinatoire, en siège d'expérimentations sexuelles et plastiques, accueillant toutes sortes de performances, ou d'« actions-spectacles » (voir : *VC*, 110 *sqq*). Le roman épistolaire qu'est *Le Naufrage…* rapporte le contenu des lettres échangées durant un an entre Zachary Mc Caltex resté à Miami et sa jeune épousée Twang basée à Florence (encore une ville de l'Italie artistique) qui s'exprime dans un sabir au départ informe, mais qui gagne progressivement en clarté. Dans *Cigarettes* (1987), De Kooning fait une apparition au bras de Phoebe l'artiste ratée et amoureuse de Walter Trale et de son œuvre (*Cig.*, 59). Ce roman de l'artiste, de l'incompréhension, des affres de la création, ostensiblement articulé au moyen d'algorithmes formels qu'affectionne Mathews autour d'un portrait volé, copié, détourné puis détruit, compose une peinture assez juste d'un milieu artistique déroulé des années 30 aux « *Golden Years* » et de Saratoga au *Greenwich*

*Village*, dans lequel Mathews s'est un temps installé (voir : Tillman 1989).

***Le spectacle informe du Monde***

« *I realize that you think the world is a mess* », écrit Mathews à l'adresse de Joseph McElroy (Mathews 1987 : 19). C'est que le monde ne se trouve ainsi que difficilement observable par des narrateurs en quête d'un ordre formel qui a semble-t-il déserté un réel, au pire catastrophé — au mieux chaotique. « Chaotique » à vrai dire est le terme qu'emploie Joseph M. Conte pour décrire dans le premier chapitre de son ouvrage (Conte 2002) le tuf incertain et paradoxal sur lequel repose la fiction contemporaine. Selon lui, la culture postmoderne possède d'indéniables affinités pour la dispersion, la déterritorialisation, le rhizome. Accompagnant le glissement paradigmatique des sciences, la littérature, de façon analogue, ne peut plus s'écrire qu'en lignes fractales, la peinture s'abstraire des formes, dressant le constat d'un monde en rupture d'ordre.

Or, dans le domaine esthétique, Abraham Moles évoque la fascination visuelle comme « vertu mesurable d'une forme » (Moles 1992 : 143). En partant du principe que « les images sont, du point de vue structurel des assemblages de formes reconnaissables comme telles et identifiables par une dénomination qui permet de les mettre en mémoire dans le cerveau de l'individu sur la base de sa culture antérieure » (Moles 1992 : 135), il évoque un certain nombre d'opérations de fascination visuelle qu'on retrouve assez fréquemment dans les récits d'Harry Mathews. Je n'en donne, faute de place, que quelques exemples :

– « illisibilité comme technique d'attraction dialectique » (cas de l'herminette de *Conversions*) ;

– structure de vertige (Moles donne l'exemple de la spirale, mais le labyrinthe des *Verts Champs...* entre volontiers dans cette catégorie) ;

– révélation d'un mécanisme d'emboîtement des objets (le véhicule de Claude qui sert pour l'évasion) ;

– viol logique des Lois de la Nature ou révélation de bizarrerie de la nature (le très roussellien chat électrique du *Naufrage* démultiplié). J'ajoute qu'à coup sûr, les textes de Mathews nouent avec ceux de Raymond Roussel une densité intertextuelle avérée, sur laquelle je ne reviendrai que de façon évasive pour l'avoir abordée par ailleurs (Reig 2007), et qui renforce un « imaginaire scopique » des plus élaborés et débridés ;

– maximisation de l'iconicité (les chars allégoriques du *Naufrage*) ;

– mise en séries ou en abyme comme révélation du concept d'infinitude (la gravure de Sfax qui répond au labyrinthe) ;

– magie des couleurs pures (les monochromes), etc.

L'Art, omniprésent dans les romans, participe ainsi à ce constat vivement réitéré que les formes exagérées du spectaculaire se sont propagées à une échelle inédite et ont fini par gagner le monde, le rendant sinon informe, du moins difficilement lisible, à l'exemple de cette prolifération hallucinée :

> Je ne suis pas sûr d'avoir bien interprété, mais il me semblait qu'une mosaïque abstraite encastrée dans l'un des murs avait commencé à proliférer — les autres murs, une partie des meubles étaient recouverts d'une couche de fragments qui paraissaient s'étendre sur eux comme une faune envahissante. » (*Conv.*, 82)

À ce titre, la thématique baroque de la métamorphose perpétuelle se trouve investie dans les préceptes chaldéens, quelque peu travestis pour confectionner une devise acceptable aux Chevaliers du Fuseau : « *Hanorish tharah sharinas* » (*N.*, 109). Or, la phrase signifie que l'Homme n'a pas de forme propre et innée : il est multiple toujours en changement. Au fond, l'impossible rêve d'un tableau qui offrirait du monde une vision unifiante, sans obstacle interprétatif :

> Peut-être devrions-nous percevoir tous les objets et événements, quelle que soit leur étrangeté, comme « parfaitement naturels ». Il ne serait alors plus nécessaire de les justifier (de les expliquer ou de les adapter) (*Jour.*, 19)

Mais, paradoxalement, en devenant total et peut-être même convenu, à l'enseigne de ces « tableaux vivants » allégoriques du Carnaval de Miami de *Naufrage*, morbide, à l'instar des instruments de musique du camp de Jacksongrad « fabriqués à partir du corps humain » (*VC*, 54), ou encore « méticuleusement obscènes », comme les déclinaisons du *Trio endormi* du Palais Zen « peint en couleurs phosphorescentes » (*VC*, 156), l'art ne semble de prime abord conserver que la part maudite de son attachement avec le monde des morts : « nous prenons les morts à l'intérieur de nous et remplissons leur vide de notre propre substance ; nous devenons eux. » (*Cig.*, 346). Devenu considérablement lucratif, avec l'estompement de ses anciennes frontières, il a coupé ses liens avec le sacré et ne se réduit qu'à des traces, a perdu sa capacité de rendre visible, de décryptage, émoussant son pouvoir d'étonnement, redoublant au contraire la confusion. Avec l'art contemporain, « le dernier passeport à la mode » (*Cig.*, 168), l'art visuel semble avoir perdu sinon ses formes du moins ses forces. Quand l'or est dans l'art, l'art n'est plus dans l'art. Dans *Cigarettes*, le critique d'art Morris Romsen publie un article qui débute ainsi : « un poisson commence à pourrir par la tête ; la peinture avec l'idée d'Art… » (163).

Son emprise s'étend aux corps qui, tatoués, désossés, démembrés, opérés, deviennent à leur tour des œuvres. Il est également remarquable que nombre de contraintes s'exercent ici sur des corps souffrants (la maladie est l'apanage des artistes). La chirurgienne Louison Roak, cousine de Nephtys, a été arrêtée car elle approvisionnait en débris humains une charcuterie fine. L'imaginaire machinique (sur lequel on reviendra) se déploie et se met en branle évoquant implicitement *La colonie pénitentiaire*. On comprend que… par contraste avec les placements financiers qu'il induit, l'investissement absolu dans l'art génère l'inquiétude, consacre et provoque (thème classique) le déchirement entre soi et les autres. Dans *Cigarettes*, les interrogations sur l'écriture sont analogues à celles de l'art, à l'instar des avancées de Lewis : « Selon lui, l'origine de la création était le refus des formes et des procédés typiques, tels que le « naturel » illusoire de l'enchaînement et de la cohérence » à laquelle il préfère « une démarche qui obéisse à quelque loi cachée et convaincante qui, aux yeux du lecteur renouvelait sans arrêt le sujet » (*Cig.*, 163). Toutefois, les relations sadomasochistes qu'entretiennent Lewis et Morris se soldent par la mort de ce dernier dans un happening mortel. Assez significativement, Morris enduit de graisse la tête et le corps de Lewis, le transformant en une « statue de ciment prompt », mais au cours de cette séance, il est lui-même victime d'une crise cardiaque. Ici, la soumission à la dure loi de la forme en appelle au dolorisme.

Car si *Le Naufrage* était basé sur des éléments parodiés des Mystères d'Éleusis, *Cigarettes* expose le corps éclaté d'Osiris, de la peintre Phoebe qui, consignant dans son Journal ses hallucinations décide « de voir littéralement " qui " elle était » (110), dans un effort monomaniaque de ne plus rien peindre qu'elle-même. Mais en dépit de ses efforts formalistes : mise au carreau, grille secondaire, elle ne peut que se figurer en lambeaux, marquant, comme le lui fait remarquer le Docteur Straub, la disproportion de ses organes génitaux, imposant un titre qui renverse les topoï sacrés (111). Enfin, elle détruit tout, et cette *défiguration* rencontre en écho la destruction du Portrait d'Elizabeth par Owen (*Cig.*, 89-91).

Sans toujours arriver à ces extrémités, il n'est guère de tableaux qui échappent à la tentation de déjouer la figuration dans son rapport immédiat au visible, parce que celle-ci ne peut que faire semblant de se réaliser entièrement dans ce qu'elle montre. Or la peinture s'emploie aussi à un travail de négation, ou de dé-figuration, susceptible de désigner un au-delà ou un envers de la représentation, hallucinations qui pour Michel Deguy, œuvrent par le moyen de la comparaison hyperbolique à « une désignation des choses qui n'en passeraient plus par leurs noms » (Deguy 1986 : 57).

***Rendre visible l'illisible :***

Dans un monde plutôt bulle que globe, glauque et traversé par la folie, dans lequel les chairs gluantes pourrissent et s'infectent, mais ne témoignent plus comme dans ce « Saint Roch exposant son bubon inguinal » du Carotto (*VC*, 155), de la présence d'un Dieu qui jadis sauvait et guérissait les hommes, Mathews inscrit ainsi volontairement l'*hubris* dans ces installations artistiques qui rendent compte de l'informe et parfois même du sale mélange de l'inerte. Car, souvent, la thématique du dégoulinement et du suintement s'installe, allant de pair avec l'impuissance artistique. *Les Verts Champs* est ainsi le récit du dégonflement, de la dialectique entre forme et informe. Brinqueballée d'épreuve en épreuve, Nephtys Mary se sent « flasque et sans consistance » (102). Avec le désir à l'œuvre et les hallucinations de la maladie, le langage se met — comme sur une toile — à baver (119). Plus loin, les champs se transforment en une « boue marneuse verdâtre » (79), à l'instar de la palette des couleurs salies qui reviennent involontairement sur le pinceau de Phoebe et qui contrastent avec le monochrome bleu, couleur que s'impose volontairement Hapi. Devant le monstre de foire qu'est le chef de la Dernière Tribu celle-ci n'a d'autre choix que de percer le mystère au sens propre :

> « Ouvrant mon canif, je franchis rapidement les quelques pas qui me séparaient du chef et perforai son flanc gauche. La peau se dégonfla avec un sifflement graisseux. Pleurant de dépit, le chef fit faire demi-tour à son cheval, le poussa au galop et s'enfuit vers l'Est, ses hommes le suivant au trot, sans enthousiasme. » (92)

La forme est ici ironiquement fétichisée, et il faut ainsi prendre avec beaucoup de recul l'unique page que lui consacre le critique d'art Esberi : « Les abstractions de Hapi sont simples, subtiles, et époustouflantes. Elles nous rappellent que l'art à son point culminant n'est pas séparé de la vie mais en est le maître » (75). Hélas, il est à craindre que le maître de la vie se prononce bien trop souvent pour la mise à mort. Les vers appelés zéphyrs de *Conversions*, qui sont verts et n'ont ni queue ni tête, dessinent des rébus incomplets dans le jardin d'hiver de Mr Wayl : sur des « bandes, […] recouvertes d'une mince couche de boue salée, éclairées par en dessous » (12). Ces boues saumâtres se trouvent ainsi au plus loin de la glèbe qui a jadis fermement façonné l'homme et relèvent plutôt de l'informe de destins enlisés et illisibles. Logiquement, c'est donc en elle qu'il faut écouter les semi-vérités des faux oracles : inscriptions des vers de *Conversions*, ou dans ce bassin vénitien dans lequel Nephtys consulte : « au bout d'un instant, il y eut quelque chose comme un murmure ou sifflement liquide et, sortant de la vase, comme si une grosse bulle étranglée cherchait à se

frayer un chemin jusqu'à l'air libre, une voix proféra très distinctement : " Tlooth " » (137).

Plus généralement, l'inscription du visuel dans les textes de Mathews se fait de deux manières : soit par la présence d'une thématisation de l'image telle qu'on vient de la rencontrer, soit plus spécifiquement par l'insertion d'une *ekphrasis*, plus ou moins disruptive du texte, voire par la reproduction telle quelle de graphismes. Dans tous les cas, les arts visuels sont logiquement convoqués dans une fonction non illustrative et qui déjoue les codes classiques de la représentation et de l'herméneutique.

Dans toute peinture, d'après Derrida, cohabitent un silence autoritaire et une parole « volubile, intarissable, [qui] reproduit virtuellement un vieux langage, en retard sur la pointe d'un texte » (Derrida 1978 : 178). La vocation de la peinture est ainsi d'abord d'être un texte illisible. Pourtant les narrateurs et protagonistes de Mathews se caractérisent par un acharnement volubile à décrypter. En raison de leur hétérogénéité, les systèmes d'expression — verbal ou plastique — se polarisent dans une tension dialectique, y compris, lorsque la représentation visuelle entretient avec son objet un rapport analogique, comme c'est le cas lors de la description interprétative de l'herminette. Par leurs figurations, les gravures de l'herminette semblent privilégier la piste d'un discours apologétique :

> Selon M^r^ Wayl, l'instrument était une herminette rituelle. La face que nous avions tout d'abord vue était unie, mais son revers était ciselé de fines gravures représentant sept tableaux. Six avaient en commun la figure d'une femme aux seins épanouis, portant de longs cheveux, avec un visage dont le hâle était rendu par des contre-hachures. M^r^ Wayl suggéra que la femme était peut-être quelque sainte ou héroïne et que les gravures racontaient sa vie. (*Conv.*, 8)

Le « mulâtre » se trompe, s'égare, fait erreur et se lance dans l'errance, comme le lecteur le découvre plus loin. Il faut indiquer à sa décharge qu'il ne s'enlise en produisant une lecture de la séquence narrative que parce que Wayl l'induit en erreur. L'écart entre vu et lu, la quête d'un sens assuré forme le fil conducteur de *Conversions* dont les différentes « stations » avancent au gré du dévoilement d'énigmes contenues dans chacune des illustrations de l'herminette. Seul le constat d'un redoublement des images sur d'autres supports : c'est le cas sur la plage des gitans (38-49), chez les frères Voe-Doge et Eftas de Londres qui possèdent un tableau de « composition identique à celle de la troisième scène » (76-77) ou encore le bât de muletier de Bunuel Namque (157) suspend la folie interprétative, mais pour mieux engager sur la voie de l'erreur.

Chez les Gitans d'ailleurs, c'est un concours d'herméneutique qui permet au romancier d'emporter l'herminette (avant de la revendre au richissime excentrique). On connaît les différences fondamentales inhérentes aux deux codes, l'hétérogénéité irréductible de la peinture par rapport à l'univers textuel. Naturellement, la description interprétative du mulâtre se heurte classiquement à la duplicité de l'œuvre visuelle telle que la rappelle Panofsky, à savoir que le tableau produit des signes, sous couvert de représenter des choses et se défausse quand il s'agit d'assurer la moindre signification fixe. « Les objets décrits sont ainsi déchirés entre deux tendances contradictoires : la tendance référentielle (l'objet est décrit dans la simultanéité de ces parties) et la tendance littérale (il est considéré dans la successivité de ses parties) » (Vouilloux 2005 : 256). Vœu pieux dont la contradiction peut être résolue au sein des narrations par un procédé, un *truc* : « l'astuce, me dit le chef, est d'utiliser le moins de mots possibles, sans massacrer le bon usage et sans omettre une partie quelconque de la scène » (*Conv.*, 45).

Ce concours évoque évidemment des passages et situations éminemment rousselliens. En flirtant avec le système emblématique, nous rappelle Christelle Reggiani, dans *Impressions d'Afrique* ou dans *Locus Solus*, texte et image ont trouvé une manière propre d'articulation (Reggiani 2003), un *modus legendi* mutuel. Hormis l'insertion des dessins de Zo dans les *Nouvelles Impressions d'Afrique*, les éléments graphiques n'interviennent donc qu'à un degré mineur tant l'image chez Roussel se passe de l'iconicité. Dans *Impressions d'Afrique* ou *Locus Solus*, le circuit, les routines rousselliens, en somme, permettent à la diégèse de suturer, compenser, vraisemblabiliser ce que les procédés avaient rendu énigmatique. Tandis que chez Mathews, la tension entre texte et données visuelles témoigne que l'on s'engage dans des circuits de lecture relevant d'ensembles à la fois contradictoires et systémiques, parfois même fallacieux, dont les éléments tisseraient des isotopies non seulement au sein du livre, mais aussi entre les livres. Le narrateur de CIA en donnant des instructions pour la confection d'une carte pseudo-secrète insérée au sein d'un tapis (!) lui-même rappelle :

> Elle serait bien sûr une pure fiction. Aucune importance […] j'avais déjà en main une carte fictive mais authentique : une copie que j'avais faite de la Carte du Tendre, cette représentation géographique bien connue d'un imaginaire Pays de l'Amour. […] j'en avais tiré un détail pour m'en servir dans mon troisième roman (*CIA*, 123).

*Conversions*, *Les Verts champs*, mais aussi *Le Naufrage* ont de la sorte recours à l'incorporation stratégique d'éléments graphiques dans les

textes. L'abandon de la logique roussellienne du voilement / dévoilement n'obère pas celle des références à l'emblème qui jouent avec deux systèmes de production du sens, mais sur un mode nostalgique. « Dieu par le Temps retire Vérité » en *excipit* de *Conversions* reprend la devise de l'imprimeur-libraire Pierre Haultin. Mais quand Dieu s'est lui aussi retiré, alors disparaît toute vérité révélée ou ancrée. Les tatouages de Claude Hapi, découverts *post-mortem* par les autres fugitives renvoient respectivement au logo de la Compagnie Transatlantique (image judicieusement remplacée, dans la version française, par le logo symétrique des imprimeries Aubin). À travers un procédé métaleptique, l'image trouve ici une garantie textuelle. Avec ses pieds recourbés et redoublés, l'herminette falciforme de *Conversions*, symbole du Yen et du sexe féminin annonce déjà la hache en forme de « h » à double tranchant, peinte sur le véhicule conçu par Camille et ses amies pour s'échapper du camp. Ce « labrys » (« palais de la double-hache »), vieux symbole crétois récupéré par la moderne cause lesbienne, rappelle l'arme avec laquelle un dieu (Arès-Dionysos), ouvrit jadis le premier labyrinthe. Des svastikas solaires dextrogyres encadrent la déclaration en forme d'acrostiche peinte sur le véhicule des fugitives et annoncent à Claude sa Mort chez les « Mothers of the Sun ». Nombreux sont les éléments du labyrinthe (*VC*, 51) qui signifient obliquement (losanges à l'intérieur de losanges) que cette série d'inscriptions se présente comme une programmatique énigmatique du récit lui-même, empruntant la forme d'un rébus et promettant la part belle à la lacune et au double sens. Le texte coagule ainsi autour de ce mystérieux losange et tente d'en épouser la forme. Ce « carreau » revient d'ailleurs abymé dans les toutes dernières pages sous la forme d'une gravure accrochée au mur du bureau de Nepthys, ultime labyrinthe et hommage à Roussel, ses danses et ses zouaves (*VC*, 173). Ici, l'*ekphrasis* d'une longueur conséquente, en renvoyant aux motifs rencontrés dans le cours du récit (le labyrinthe, les piques) relaie et remotive la diégèse en présentant indirectement cette gravure comme un élément susceptible d'avoir généré le récit qui précède.

***Artifices revendiqués de la Forme : la machine***

Labyrinthes, circuits, routines… Face au désordre du monde, la quête d'une forme scripturale ou artistique qui emprunte les chemins de la forme ne pourrait-elle emprunter les voies tracées par la machine pour contourner les affres de la création ?

Lancé sur un tortueux chemin pavé d'énigmes, le narrateur de *Conversions* rencontre Félix Namque, descendant du fameux Girondin Jean-Marie Roland de la Platière, et surtout inventeur d'une extraordinaire machine à peindre. Mais de quel genre de machine s'agit-il ? De

quels modèles se réclame-t-elle ? Dans *La machine à peindre*, Maurice Fréchuret évoquant l'avènement et les stases de la machine et du machinique dans l'art du xx^e^ siècle, avoue ne rencontrer que multiplicités de significations voire de contradictions à cette irruption du mécanique dans l'espace jusqu'alors sacré de l'art. Ainsi, « peindre comme une machine pourrait le faire est sans doute, de toutes les attitudes artistiques possibles, celle qui s'avère la plus incongrue, la plus irrecevable, la plus irrespectueuse eu égard à la fonction, toute de noblesse, dévolue à la personne même de l'artiste-créateur. » (Fréchuret 1994 : 24).

Tant qu'on la pare du manteau de la modernité — c'est essentiellement le cas chez Léger et Marinetti qui lui trouvent toutes les vertus — la machine parachèverait le rôle de l'art défini depuis saint Bernard : « transformer la matière brute, discipliner l'informe ». Mais l'aspiration machinale, plus qu'ambivalente qu'il y paraît, ne se contente pas d'introduire de l'ordre — voire du désordre — dans les définitions habituelles de l'art, et dans les œuvres qu'elle permet d'« exécuter ». En préconisant un fonctionnement mécanique du créateur, le décentrement du sujet créatif semble s'affirmer, de même que son éviction du processus créateur. La machine de Namque s'inspire ainsi des *Méta-Matic* du suisse Tinguely, dont les premiers essais débutent aux alentours de 1955 et rendent hommage aux rituels de Duchamp ou de Roussel. « Tinguely avait notablement changé le paysage artistique, quelque peu engourdi dans le développement sans fin de l'informel » (Fréchuret 1994 : 139). Cependant, tandis que chez Roussel l'invention de Louise Montalescot (*Impressions d'Afrique*) reproduit textuellement la réalité, les résultats tingueliens furent, on le sait, plus… stochastiques (3 800 dessins pour la *Méta-Matic* n° 12 au cours de l'exposition chez Iris Clert).

En se présentant comme un mécanisme complexe « comme s'il fallait par cette inflation de moyens techniques conférer une plus grande crédibilité au projet » l'attention est attirée sur les machines, les tenants du projet et le processus, davantage que sur le résultat. Tout cela semble bien respecté dans le texte de *Conversions*. En fixant un certain nombre de codes (« la date et l'heure de la « naissance » du tableau, la phase de la lune au moment de la conception » du tableau et enfin son prix) et en associant ces données à des couleurs, la machine, baptisée « chromaturge », élimine les couleurs de départ au moyen de lampes « réjecteurs » puis les convertit (*Conv.*, 136-137).

À l'origine de cette machine à tirer des portraits, on trouve vraisemblablement une démarche similaire à celle du polonais Stanisław Ignacy Witkiewicz. Witkacy, comme il se rebaptise, membre du premier groupe polonais avant-gardiste formisme, vend à partir de 1928 des portraits en

en établissant une codification stricte. Avec le slogan « Le client doit être toujours satisfait », il établit préalablement à ses portraits des barèmes fixés selon l'âge et le sexe du demandeur, la qualité désirée par ce dernier, établissant une gradation de sept factures allant du plus réaliste à celui réalisé sous influence de produits hallucinogènes.

Toutefois, les « portraits tirés » de Namque, en dépit de leur codification préalable, n'ont presque rien de mécanique. Namque triche avec sa machine en quelque sorte, puisque le mulâtre se rend compte que « les images […] étaient des répliques absolument identiques de ce qui m'apparaissait à l'œil nu, à travers le rideau » (144). Mais, l'essentiel n'est-il pas que la machine devienne grande pourvoyeuse de spectacle, que l'attention du spectateur (et du lecteur) se déplace vers le processus et les procédés afin que ceux-ci prévalent sur l'œuvre ? Afin que les couleurs se redistribuent selon une combinatoire différente ? Les historiens de l'art rappellent par ailleurs qu'à l'âge classique de la représentation, l'association des significations naturelles ou conventionnelles aux couleurs était façonnée par les codes culturels, voire les grilles sociales. En s'émancipant de ces codes, puis en libérant la couleur du dessin, du contour des figures, la peinture moderne, a déporté le tableau loin de sa fonction référentielle tout en faisant le gain d'une autonomie expressive.

La vision et les couleurs comptent ainsi parmi les fils conducteurs de *Conversions.* Wayl, qui est daltonien, pense que le narrateur est albinos (« les yeux pourpres » (10)). Un feu d'artifice chromatique est d'ailleurs tiré à travers l'onomastique des participants dont certains espèrent hériter de *L'Ami bleu* de Watteau, comme

> Le gynécologue *White* […] Le roi de l'immobilier *citron*, *Violet* Colt […] Le marchand de tableaux Seaward *Black*master et son principal client Edward Emord, […] Duane *Green*e, […] et quelques-uns des nombreux peintres que Mr. Wayl avait eu le temps d'aider — de Crook (qui avait peint son « portrait *pourpre* »… (51-52, *je souligne*)

Si la couleur lance un défi au langage, que dire alors des choix de chromatisme réduit, ou du monochromatisme ? Le blanc est ainsi à l'honneur dans *Conversions.* Tomas Mirkovicz évoquant comme possible hypotexte de Mathews, *The White Goddess*, ouvrage poético-mythologique controversé de Robert Graves, a démontré avec sagacité (Mirkovicz 1987) que le moteur textuel travaille sur une série de variations sur les noms de la Clematis Vit*alba* (en latin la blancheur) disséminés dans le texte. La force et la réussite des conversions, consiste à trouver un équilibre entre l'identique et le différent, la métamorphose et l'identité.

Autre couleur d'importance, le bleu, « cet extraordinaire bleu que Claude Hapi utilise dans chacune de ses œuvres » (*VC*, 75) mérite bien qu'on s'y attarde. Ce bleu/*blue, en effet*, étoile les multiples sens de l'adjectif anglais tout au long des *Verts Champs*. « Il désigne, inépuisable, ce lieu éternel de notre nostalgie pour un âge d'or de pureté classique : l'*azur* serein et exalté du ciel de Lesbos» (75). Mais c'est moins Mallarmé qui est ici convoqué, que Bataille (Mathews est aussi le traducteur du *Bleu du Ciel*) car le bleu auquel Nepthys fait appel au Palais Zen est un scénario de « *blue-movie* »(film pornographique). Ce bleu parsème et devient le motif de ses toiles et le texte invite à en retrouver les nuances et les rappels dans chacun de ses replis. Mais le danger qui guette un tel procédé revendiqué comme tel est de se voir apparenté à une recette : « Vous pouvez imaginer la déception que j'éprouvais à voir mon art réduit à un simple truc » s'exclame Hapi (74).

***De l'informe à la variation : les « règles de lard » (Roussel)***

Le lecteur des fictions mathewsiennes sait qu'il doit éviter l'hystérologie inhérente à ces *ekphraseis*, qui de fantasmagories en projections sont susceptibles de confiner au décodage compulsif. Dans *Cigarettes*, Lewis annonce, péremptoire :

> Moi j'ai pigé quelque chose comme : on ne peut réellement rien décrire. Alors vous faites semblant de décrire — vous vous servez de mots pour faire une fausse réplique. Nous sommes ainsi absorbés par les mots, non par l'illusion d'une description. (*Cig.*, 165)

Mais faut-il prendre pour argent comptant les déclarations, en particulier celles qui émanent des critiques ou des marchands d'art ? Ne relèvent-elles pas encore de la pseudographie généralisée à l'œuvre ? à l'instar de la « carte dans le tapis » de *Ma vie dans la CIA*, on fait grand cas des procédés formels qui peuvent et doivent entrer dans la confection de la diégèse, mais leur recours « surambiguise », car dans le même temps qu'ils scandent, tissent et génèrent les narrations, ils ne peuvent qu'en dénuder les fils.

Sur ce fond, l'art comme la littérature ne parviennent pas à s'exempter du soupçon et de l'équivoque. Autant il est savoureux de faire un crochet par Soisy-Sur-École pour refourguer au pseudo-espion Groff un bout de ferraille issu de l'atelier de Tinguely (*CIA*, 181) en prétendant qu'il s'agit de débris de Tupolev, autant les mises en scène que l'art déploie semblent toujours spécieuses, les représentations tournant au simulacre, induisent la perplexité. Dans *Les Verts Champs*, la « grille » qui, superposée au labyrinthe des mots, était censée en donner la solution n'a pu être imprimée correc-

tement par l'éditeur (*VC*, 51). Cas plus sombre, Miss Drydein oppose un *veto* définitif à la dernière proposition du mulâtre qui, parvenu à la dernière station de ses découvertes se demande dans quelle mesure sa chasse au trésor ne relèverait pas d'un gigantesque canular *(Conv.*, 187). Le soupçon se généralise : il gagne le couple Zachary / Twang qui s'évertue à chercher dans les cartes des *Keys* de Floride les *clefs* d'un trésor qui n'a pas bougé, tandis que dans *Cigarettes*, le portrait d'Elizabeth est copié, puis volé avant d'être détruit. À l'adresse de Louison Roak, Nepthys écrit une lettre apocryphe, comptant sur son intérêt pour l'histoire (« Textes vrais et faux »). Mais les mystifications tournent aussi au drame :

> À partir de ce jour, sous l'aiguillon du ridicule dessin que je lui avais donné, la passion du docteur l'entraîna sans retenue dans les jungles de la connaissance. Après Frazer et Frobenius, historiens et poètes de tous âges s'étaient épuisés à vouloir expliquer le dessin et sa légende. (*VC*, 122)

Dans ces « ces *"con" versions* annoncées par les libraires à des prix exorbitants » retrouvées dans *Les Verts Champs* (69/68), le titre doit être lu dans tous les sens : non seulement la conversion religieuse forcée, celle des sortes de coquillages qui mène à la fortune, mais surtout les *con*-versions, c'est-à-dire des variations autour de formes et de femmes qui ne déploient plus qu'un fil d'Ariane en pointillés, à qui l'on ne peut plus faire confiance (« *con*-fidence [*women*]» signifiant « arnaqueuses »).

Forme et procédés doivent donc assumer leur part d'artifice. *Tlooth* figure ainsi l'outil (*tool*) nécessaire à la vérité (*truth*). Pour Conte, le formalisme en art ou en littérature n'est plus un modèle adéquat capable de donner sens à un monde marqué par l'instabilité. C'est pourquoi le terme de procéduralisme lui paraît préférable, parce qu'il reflète l'incertitude essentielle dans la manière qu'ont les romans de Sorrentino, Calvino ou Mathews de faire des mondes : « l'auteur peut décider des règles qui génèrent le texte mais ne peut en prédéterminer les motifs (*patterns*) qui en résulteront » (Conte, 2002 : 76, *je traduis*). *Motif* est un terme à mi-chemin entre esthétique et science et ce parcours dans les textes (en particulier les textes romanesques) de Harry Mathews, nous permet de conclure que la mise en avant de la forme et l'inscription des arts visuels dans les récits n'a rien de rigide et se fait en laissant une grande latitude, sans que ni l'écriture ni l'imagination ne s'en trouvent stérilisées, bien au contraire. Comme l'écrivain, ce n'est donc qu'au prix d'efforts renouvelés que Camille, la musicienne des *Verts Champs*, peut se doter d'« une pierre d'une grande élasticité » propice à la bonne marche de ses orgues.

Université de Perpignan (France)

**Bibliographie :**

***Abréviations et éditions utilisées pour les ouvrages fréquemment cités de Harry Mathews :***

La pagination renvoie aux traductions françaises. Les rééditions en langue américaine sont aujourd'hui publiées chez Dalkey Archive Press (DAP), Normal [Illinois].

— (*Conv.*) *The conversions* [1962] (DAP, 1997). *Conversions* traduction par Claude Portail et Denis Roche, avec la collaboration de HM, (Gallimard « L'Imaginaire », 1989).

— (*VC*) *Tlooth* [1966] (DAP, 1998). *Les Verts Champs de moutarde de l'Afghanistan*, traduction par Georges Perec, avec la collaboration de HM (P.O.L, 1998).

— (*N) The Sinking of the Odradek Stadium and Other Novels* [1975] (DAP, 1998). *Le Naufrage du stade Odradek*, traduction par Georges Perec, avec la collaboration de HM (P.O.L, 1981).

— (*Cig.*) *Cigarettes* [1987] (DAP, 1998). *Cigarettes*, traduction par Marie Chaix, avec le concours de l'auteur (« J'ai lu », 1989).

— (*20L*) *20 lines a day* [1988] (DAP, 1998). *20 lignes par jour*, traduction par Marie Chaix, (P.O.L., 1994).

— (*Jour.*) *The Journalist* [1994] (DAP, 1997). *Le Journaliste*, traduit de l'américain par Martin Winckler avec le concours de l'auteur, (P.O.L., 1997).

— (*CIA*) *My Life in CIA* [2005] (DAP, 1997). *Ma Vie dans la CIA — une chronique de l'année 1973*, traduit de l'américain par HM (P.O.L., 2005).

***Autres ouvrages utilisés***

Ashberry, John

1987 « John Ashberry interviewing H. Mathews », *The Review of contemporary fiction*, vol. 7/3: 36-48.

Brossard, Olivier

2001 « Entretien avec John Ashberry », *L'œil-de-bœuf*, 22 : 7-30.

Cazé, Antoine

2001 « D'un regard critique sur l'Amérique en général à travers la poésie en particulier », *L'œil-de-bœuf*, 22 : 83-101.

Conte, Joseph M.

2002 *Design and Debris : A Chaotics of Postmodern American Fiction*, (Tuscaloosa, University of Alabama Press).

Deguy, Michel

1986 « Notes sur la méthode d'Arthur Rimbaud », *Choses de la poésie et affaire culturelle* (Paris : Hachette).

Derrida, Jacques
1978 *La vérité en peinture* (Paris: Flammarion)

Fréchuret, Maurice
*1994 La machine à peindre*, (Nîmes: Jacqueline Chambon)

Robert, Grave
1966 [1948] *The White Goddess; A Historical Grammar of Poetic Myth*, (NY: Farrar, Straus & Giroux)

Marx, William
2005 *L'adieu à la littérature — histoire d'une dévalorisation, XVIII^e-XX^e siècle*, (Paris: Minuit)

Mathews, Harry
1987 « For prizewinners », *The Review of contemporary fiction*, 7#3 : 7-20
1993 *Giandomenico Tiepolo*, (Paris: Flohic)
2001 « Autobiography, From The Way Home [extrait] », *L'œil-de-bœuf*, 22 : 43-47

Mirkovicz, Tomasz
1987 *« The Conversions* : in the net of the goddess », *The Review of contemporary fiction*, 7#3 : 100-109

Moles, Abraham A.
1992 « Naissances des universaux et infralogiques de la perception », *Les figures de la forme*, (Paris : L'Harmattan), 135-149

Mollard, Claude
2007 *Les nouveaux réalistes*, (Paris: Le Cercle d'Art)

Reggiani, Christelle
2003 « Des livres d'images : statuts textuels de l'image roussellienne », *Cahiers Raymond Roussel*, 2 : 23-35 (Paris-Caen : Minard)

Reig, Christophe
2007 « Harry Mathews/Raymond Roussel : Comment j'ai réécrit certains de ses livres », *Cahiers Raymond Roussel*, 3 :181-204 (Paris-Caen : Minard)

Rose, Barbara
*1986 La peinture américaine le XX^e siècle*, (Genève : Skira/Flammarion)

Tillman, Lynne
1989 « Interview with HM », Bomb, 26 : http://www.bombsite.com/issues/26/articles/1165

Vouilloux, Bernard
2005 *La peinture dans le texte (XVIII-XX^e siècles)*, (Paris : CNRS)

Marc Lapprand

# Pour une esthétique de l'œuvre littéraire de Jacques Jouet


## Résumé

Cette contribution fait suite à mon ouvrage consacré à Jacques Jouet (*L'œuvre ronde*, Lambert-Lucas, 2007). Jouet est l'un des Oulipiens les plus actifs à appliquer le principe de non répétition de la contrainte dans son œuvre. Pour lui, la forme est vecteur de sens par excellence. Pas de forme = pas de sens. Deux œuvres emblématiques sont ici envisagées : *Fins* (1999) et *Trois Pontes* (2008).

Mais l'esthétique est une affaire de jugement, et non de méthodologie. La lecture proposée de l'œuvre de Jacques Jouet n'est pas très éloignée de ce que Jean-Pierre Richard appelait l'approche thématique. On verra que thématique et formalisme produisent une singulière liberté de mouvement.

## Abstract

These reflections on literary aesthetics follow up on my latest book devoted to Jacques Jouet (*L'Œuvre ronde*, Lambert-Lucas, 2007). Two novels will be examined in particular: *Fins* (1999) and *Trois Pontes* (2008). Jouet ranks among the most active Oulipians to apply the non repetition principle of constraints. Form is for him the true—if not the only—conveyor of meaning.

What is "aesthetics" if not personal judgment? The perspective proposed in this paper is not too distant from what Jean-Pierre Richard used to call a "thematic approach". It appears that the combination of a thematic and a formalist reading increases interpretative freedom.



**mots-clés / keywords :**

Jacques Jouet, Esthétique
Jacques Jouet, Aesthetics

> À supposer que pour la énième fois, depuis qu'il y a des hommes et qui pensent avec peine (ils ont des difficultés et paraissent sincèrement peinés) les conditions de la composition des poèmes ou autres morceaux de l'art d'écrire, je doive recevoir en pleine figure la grimace d'étonnement devant mon affirmation du recours *presque* constant à une contrainte de type oulipien, je redirais avec insistance ce que je sais pourtant être si mal entendu, à savoir que si je veux aller dans des territoires inexplorés, mieux vaut au moins connaître le pays d'où je pars, Vespuce sachant son port d'attache s'il ne connaît ceux, potentiels, de son arrivée, la contrainte étant alors la façon d'épuiser, initialement, le maîtrisable (c'est déjà du travail), seul moyen de ne pas se laisser abuser par la fausse nouveauté qui n'est souvent que contrefaçon illusoire, la contrainte étant à mes yeux un état de la forme qui pour être infantile n'en est pas méprisable pour autant puisqu'elle en est justement l'enfance et la technicité, mais choisirais aussi de déporter ou déborder la question en provoquant le philosophe comme j'avais en son temps essayé de provoquer le psychanalyste, à savoir défier l'un et l'autre de pratiquer le divan sous contrainte de langue et de forme ou pratiquer de semblable façon le concept… sachant que la forme est le sens, et que la matière est l'esprit même[1].

Il y a quelque ambition à vouloir proposer une esthétique de l'œuvre littéraire, ou du moins une direction possible vers celle-ci. Aussi ai-je un peu resserré mon compas pour revenir tout d'abord sur ce concept d'« œuvre ronde » à la base de mon livre sur Jacques Jouet[2]. Je rappelle que le concept provient de ses *Poèmes de métro*, où l'on peut lire ce vers emblématique qui a donné à l'ouvrage son titre : « Je veux seulement faire œuvre ronde[3]. » Jacques Jouet donne quelques éclaircissements à cette expression dans l'entretien annexé, et l'on comprend qu'à la notion de rondeur est étroitement associée celle de cycle et de totalité, puisqu'il fait référence explicite à Balzac, Zola et Jules Verne, écrivains chez qui Jouet apprécie opportunément « le côté " grosse machine à écrire[4] " ». Une autre notion s'ajoute à celle de rondeur, c'est le caractère centrifuge de celle-ci. La symbolique du terme est suffisamment claire pour se passer de définition, d'autant plus que Jouet l'oppose à centripète, à l'enseigne de quoi il donne comme exemple Sade, sans l'expliquer davantage. Il classe un peu dans le même sens Beckett, dont il voit l'œuvre comme fermée, sans prolifération possible.

---

1. Jacques Jouet, *À supposer…*, Caen, Nous, 2007, p. 22.
2. *L'œuvre ronde : essai sur Jacques Jouet, suivi d'un entretien avec l'auteur*, Limoges, Lambert-Lucas, 2007.
3. *Poèmes de métro*, p. 78.
4. *L'œuvre ronde*, p. 180.

Si l'œuvre est ronde, elle s'apparente à une configuration fermée sur elle-même, ce qui semble contredire ce caractère centrifuge auquel tient son auteur. La rondeur évoque le cycle, et le cycle comme le cercle portent en eux potentiellement l'infini. On peut voir l'œuvre de Jouet comme un cercle en expansion constante, car non seulement son écriture est d'une abondante régularité, mais l'auteur prévoit déjà des remplaçants pour lui succéder advenant sa disparition.

À l'égard de *La République roman*, cycle romanesque en cours contenant actuellement une trentaine de titres, Jacques Jouet évoque le travail possible d'un cartographe ayant à faire un relevé de cette « République sphérique[5] », avec toutes les difficultés topographiques que cela représente. Il nous propose pour ce cycle une table des matières chronologique, et offre plusieurs découpages programmatiques possibles. Thématique d'abord : « le musée, la montagne, le théâtre, la réunion, le lycée... » (p. 28), puis structurel : « celui du dialogue sans marquage extérieur à lui-même (passim et, en particulier, *Une réunion pour le nettoiement*), celui du propre / commun (*La République romaine*), de la sextine et des fins provisoires (*Fins*), du palindrome (*Annette et l'Etna*), du centon et de « à la manière de » (*Jules*), du roman-feuilleton (*La République de Mek-Ouyes*), du sonnet des *Trois Contes*, du lipogramme, du roman-documentaire et de l'archyper-roman (respectivement *Trois pontes*, *Oui ou non*, *Enfantin*, *Dans les dessous*, ils arrivent). » (p. 28).

Au fur et à mesure que cette « œuvre ronde » se crée, Jacques Jouet prend conscience d'un balisage plus ou moins inévitable de celle-ci, car d'emblée il n'y avait pas de projet créateur particulier. Œuvre « troupeau d'oies », pour reprendre la fameuse expression de Queneau[6], pour les deux premiers romans (*Le Directeur du musée des cadeaux des chefs d'état de l'étranger,* et *La Montagne R*), qui petit à petit s'affirme dans des avenues de mieux en mieux définies, sans laisser encore entrevoir d'achèvement dans aucune de ses branches. Œuvre qui dans sa concrétion prend la forme d'un immense oignon que ne renierait pas Queneau qui justement en a posé le principe romanesque comme tel[7].

5. « La République préface. », p. 26.

6. « Alors que la poésie a été la terre bénie des rhétoriqueurs et des faiseurs de règles, le roman, depuis qu'il existe, a échappé à toute loi. N'importe qui peut pousser devant lui comme un troupeau d'oies un nombre indéterminé de personnages apparemment réels à travers une lande longue d'un nombre indéterminé de pages ou de chapitres. Le résultat, quel qu'il soit, sera toujours un roman. » (« Technique du roman », *Bâtons*, p. 27). Il n'est pas inutile de rappeler que c'est dans ce même article que Raymond Queneau explicite la structure circulaire de trois de ses romans : *Le Chiendent, Gueule de pierre* et *Les Derniers Jours*.

7. « Un chef-d'œuvre est aussi comparable à un bulbe dont les uns se contentent d'enlever la pelure superficielle tandis que d'autres, moins nombreux, l'épluchent pellicule par pellicule : bref un chef-d'œuvre est comparable à un oignon. » *Le Voyage en Grèce*, p. 141.

Ce travail d'un cartographe n'est pas sans rappeler l'approche de Julien Gracq dans *La Forme d'une ville*. L'auteur profite de l'évocation de ses sept années vécues à Nantes entre les âges de 11 et 18 ans pour baliser la ville de repères anciens et nouveaux, puisque le texte est rédigé un demi-siècle après son séjour nantais. « L'image de Nantes qui lève spontanément de mon esprit est restée, pour cette raison, non pas celle d'un labyrinthe de rues centrales d'où l'on ne s'évade qu'épisodiquement, mais plutôt celle d'un nœud mal serré de radiales divergentes, au long desquelles le fluide urbain fuit et se dilue dans la campagne comme l'électricité fuit par les pointes. » (*Œuvres complètes*, p. 791-792). C'est donc bien la forme de cette « Nantes la Grise » (p. 784) que tente d'élaborer Julien Gracq, sans négliger une glose sur le nom de cette ville (p. 872), qui n'est pas sans rappeler celle de Proust sur le nom de Parme, « lisse, compact, mauve et doux[8] », mais sans que ni l'un ni l'autre n'abuse de cette forme de cratylisme.

Il est nécessaire de s'arrêter un peu sur le terme « esthétique ». Le mot n'apparaît que deux fois dans *L'œuvre ronde* : premièrement pour spécifier le plan d'appréhension de travaux effectués par Jouet en collaboration avec des plasticiens, où le graphème et l'image se côtoient pour rechercher diverses formes d'harmonie ; deuxièmement lorsque Jacques Jouet qualifie l'époque où il faisait avec d'autres du théâtre amateur de « révolution esthétique post-soixante-huitarde » (p. 151). Le terme est en général pris dans une configuration à la fois philosophique, psychologique et sociale, ce qu'a bien remarqué Hervé Le Tellier dans son *Esthétique de l'Oulipo*. L'esthétique moderne est née au XVIII^e^ siècle, mais la théorie de l'art remonte à l'antiquité. Marc Jimenez, dans *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, note le rôle important de Hegel dans l'intégration de l'esthétique à l'intérieur de la philosophie, vers 1830. Le XX^e^ siècle connaît divers développements de cette discipline en mutation. Après les grandes ruptures socioculturelles survenues au début du siècle dernier (la guerre 14-18, Dada, le surréalisme), les travaux de Walter Benjamin sont allés dans le sens d'une cohérence épistémologique malgré l'éclectisme le plus total de ses sujets de prédilection. La modernité est bien en marche, avec toutes ses contradictions. Quant à Adorno, ce n'est qu'à partir des années 80 que sa *Théorie esthétique* connaîtra un retentissement en France, même si elle est déjà conçue dans le climat des années 30, c'est-à-dire en rapport direct avec la montée des fascismes en Europe occidentale. Son concept de la forme comme « un contenu de vérité[9] » peut avoir quelque pertinence pour nous.

8. *Du côté de chez Swann*, p. 381-382.
9. Cité par Marc Jimenez, p. 392.

Nous y reviendrons, puisqu'il sera ici question essentiellement de forme et de sens, ces deux concepts étant pris dans une étroite interpénétration.

Devant la difficulté reconnue, voire l'impossibilité de définir le terme d'esthétique de manière objective, quelques contributeurs à l'ouvrage dirigé par Gérard Genette, *Esthétique et poétique*, insistent davantage sur la notion que l'expérience esthétique est de l'ordre de la perception, encore faut-il percevoir « correctement ». Sartre parlait de la contemplation esthétique comme « un rêve provoqué », à propos de la transition problématique du fictif mis en scène au théâtre à notre réel quotidien. Mais il se gardait bien de tenter quelque définition du terme que ce soit[10]. Or on sait au moins depuis Valéry que l'esthétique est d'abord sentie comme une question de réception. Cela va dans le sens des propos de Wittgenstein dans ses fameuses « Leçons sur l'esthétique », dominées par les termes de « sentiment », « impression », « voir ». Tout semble affaire de « jugement esthétique » (p. 23 et suite), ce qui ne nous arrange guère si tant est qu'on veuille définir ce concept labile, car toujours résolument du côté de la subjectivité.

Dans son *Esthétique de l'Oulipo*, Le Tellier s'en tient lui aussi à une acception souple et commode. En fait, son ouvrage se présente comme un florilège des jeux de langage depuis l'antiquité, avec naturellement un accent mis sur la modernité et l'Oulipo, dont il parle beaucoup, mais pas exclusivement. Mentalement, on a tendance à lire son livre comme une « Poétique de l'Oulipo », n'eût le titre été déjà pris. Dès son introduction cependant, il confirme son désir de rester dans la doxa en évoquant le « sentiment » et le « plaisir » esthétique, tous deux mots étant d'ailleurs soulignés par des italiques (p. 9). L'ouvrage glose abondamment sur la contrainte et la forme, sans chercher à construire un système opératoire reliant les pôles « contrainte – forme – sens » ni théoriser sur leurs rapports réciproques. Jacques Jouet lui-même s'interroge sur ces concepts qu'il manie quotidiennement en tant qu'artisan, mais en veillant à ne pas trop pousser la machine théorique dont il a tendance généralement à se défier.

Il le fait notamment dans un de ses derniers livres qui expose une nouvelle forme, justement : *À supposer*…, composé de 36 phrases de la longueur d'un paragraphe commençant toutes sauf deux par « À supposer que […] ». Jouet glisse discrètement et de manière péremptoire au numéro 13, cité en exergue, à propos d'une piètre tentative personnelle de psychanalyse que « la forme est le sens » (p. 22). Cette équation n'est d'ailleurs pas sans rappeler ce que disait naguère Paul Guillaume dans *La*

10. *L'imaginaire*, p. 371.

*Psychologie de la forme* : « Le mot français *forme* lui-même expose encore aux équivoques. Il faudrait dire, en ce sens, non pas qu'un objet perçu *a* une forme, mais qu'il *est* une forme. » (p. 217). Évidemment, il y a ici plus qu'une question d'intransitivité du verbe. Jouet précise l'étape préalable qui fait intervenir, Oulipo oblige, la contrainte. Celle-ci est selon lui le stade infantile de la forme, qui n'a de cesse d'atteindre sa maturité, en passant par un réglage et un rodage. La contrainte perd son infantilité lorsqu'elle est mise en pratique. Jacques Jouet mentionne ses *Poèmes de métro* à l'appui de la description de ce processus créateur, tant il est vrai que selon lui « le pas-de-contrainte produit du pas-de-sens, parce que le pas-de-sens équivaut au pas-de-forme[11] ». Il n'est pas non plus anodin que deux pages plus loin il oppose le couple « concret » et « forme », deux principes qui charpentent son œuvre, à « lyrisme » et « éloquence », couple implicitement jugé improductif, voire, imprévisible (*À supposer…*, p. 24).

Parti d'une citation de la poésie de Jacques Jouet, d'une intuition née d'une lecture exhaustive de son œuvre et d'un dialogue d'une dizaine d'années avec son auteur, je me demande encore si mon approche critique n'est pas thématique sans l'avouer[12]. On sait l'importance de la phénoménologie (G. Poulet, J.-P. Richard) dans la critique thématique, et le vœu clairement exprimé de ne pas choir dans le formalisme, d'où un écartèlement épistémologique insoutenable. Dans *Les Métamorphoses du cercle*, Georges Poulet analyse l'évolution des mentalités religieuses et philosophiques, en particulier au XVII^e^ siècle, mais pour définir un espace permettant de situer l'homme créateur dans son univers tant réel que fictif, voire, fantasmé. En ce qui concerne l'œuvre de Jacques Jouet, ce n'est pas tant la question de l'être-au-monde qui a motivé mes premières réflexions que l'élaboration des formes que prennent son œuvre et ses parties constitutives. Pourtant, il s'agissait aussi d'aller chercher l'auteur-créateur derrière elles, et c'est probablement pour cette raison que j'ai tenu à inclure dans mon essai un entretien personnel avec Jacques Jouet. Entre thématique et formalisme, je ne me situe pas, et me sens aussi libre que Descartes « un pied dans un pays et l'autre en un autre » selon la formule employée par ce dernier à l'adresse de la Princesse Elizabeth de Bohême[13].

À l'Oulipo la forme est parfois l'aboutissement de recherches incertaines. Certaines formes sont désormais des canons oulipiens, par exemple

11. Cf. *L'œuvre ronde*, p. 60.
12. A ceux qui poseraient l'impossibilité d'une critique esthétique d'une œuvre avec l'auteur de laquelle on entretient des rapports d'amitié, j'objecterais que celle-ci, nullement cachée, n'a posé à l'éditeur de mon ouvrage (*L'œuvre ronde*) aucun problème épistémologique. Subjectivité certes, mais point fétichisme.
13. Plaque commémorative au 14 rue Rollin (Paris 5e), citée par Jacques Jouet dans *A supposer*…, p. 21.

la « Morale élémentaire » mise au point par Queneau, et assez heureusement réutilisée par de nombreux oulipiens, jusqu'à tout récemment Frédéric Forte, qui en propose une formule condensée[14]. Pour Hervé Le Tellier, la morale élémentaire est un oiseau, et si pour Roubaud elle est un arbre[15], c'est parce qu'il perçoit sa propre œuvre comme arborescente. Dans l'ouvrage collectif intitulé *La Morale élémentaire*, cette forme est assimilée également à un papillon, un corps humain, un avion, une croix, un rectangle, un carré[16]. Pour Roubaud encore, le sonnet est une maison (*ibid.*). Lorsque Jacques Jouet invente le monostique paysager, à savoir un long vers unique qui peut atteindre une cinquantaine de syllabes, avec tous les problèmes typographiques que cela entraîne, la notion de forme est contenue dans l'appellation même du poème. Celui-ci en effet veut « épouser » un paysage que le regard balaie sur 180 degrés. Dans le débat sur la visibilité de la contrainte, l'Oulipo ne fait pas consensus. Par exemple, les poèmes de métro de Jacques Jouet n'ont pas immédiatement été reconnus comme un produit oulipien dans la mesure où la contrainte n'est pas strictement formelle, mais rythmique, puisque basée sur la scansion des stations de métro au fil d'un voyage. C'est ce qui a fait dire à Jacques Jouet son obédience à « l'horloge extérieure » (au poème évidemment), concept identifié par Valéry[17].

Jacques Jouet est peut-être parmi les Oulipiens celui qui s'aventure le plus hardiment sur des chemins que contesterait volontiers la nouvelle doxa formaliste au sein du groupe. Il aime en particulier appliquer à la prose les contraintes de la versification, quitte à les rendre totalement invisibles. Mais, en bon artisan et fin concepteur, il en donne généreusement l'explication en fin de volume, ce qui crée assez curieusement chez certains lecteurs un sentiment de malaise, voire de rejet sans appel. Deux de ses œuvres sont exemplaires à ce titre, *Fins* (1999) et *Trois Pontes* (2008). Dans ces deux cas, c'est l'application de contraintes propres à la versification qui gouverne la forme du roman. Leur grille de fabrication passerait, sans explication, tout à fait inaperçue.

*Fins* se présente sous forme de sextine de nombre de phrases à chaque unité-paragraphe. En outre, chaque unité-paragraphe offre une fin virtuelle, souvent marquée, il est vrai, par une négation, une fin ou une impossibilité (d'où le titre du roman). La sextine est une forme poétique très prisée à l'Oulipo, qui en envisage de nombreuses variantes

14. *Petite Morale élémentaire portative*. *Bibliothèque oulipienne*, No. 167, 2008.
15. *Esthétique de l'Oulipo*, p. 165.
16. *La Morale élémentaire*, p. 12, 32, 89.
17. « La Rime – constitue une loi indépendante du sujet et est comparable à une horloge extérieure. » (Paul Valéry, *Tel quel*, « Rhétorique », *Œuvres*, p. 552).

en changeant sa base numérique (quenine, quatrine, terine, bibine). Dans sa conception originale par le poète troubadour Arnaut Daniel, la sextine est un poème de six strophes dont les mots-rimes subissent des permutations en spirale pour revenir à la dernière strophe à l'ordre précédant immédiatement l'ordre initial (1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 ; 6 - 1 - 5 - 2 - 4 - 3 ; etc.). Le roman propose ainsi une base algorithmique d'ordre 36 (6 × 6) qui se reproduit 6 fois, pour un total de 216 paragraphes.

Par delà l'histoire de deux couples improbables, pris dans une élection à la présidence du Conseil de la République, on ne peut manquer de remarquer l'omniprésence rythmique de la prose, sans néanmoins pouvoir la rattacher à un modèle fixe, tel que, par exemple, le sonnet en poésie. Dans cette perspective, l'emploi de ces deux contraintes conjuguées semble une performance absolue, qui génère donc une forme absolue. En outre, de nombreuses allusions sont faites à des aspects divers du rythme. Dans l'exemple suivant, deux phrases recouvrent à elles seules les quatre saisons annuelles :

> La République sentait qu'elle avait eu chaud de fièvre. Elle avait besoin d'une canicule, là voilà, puis d'un automne humide, puis d'un hiver froid et sec, puis d'un printemps pas trop précoce, bonne suite de conditions météorologiques pour assurer la méditation de la rénovation. (p. 107)

On perçoit donc l'exigence de la mesure qui est obligée par la contrainte poétique de la sextine appliquée à la prose. Ce format provoque les personnages, les force à des attitudes, réparties, postures, comportements de telle sorte qu'ils agissent en harmonie avec cette mesure qui leur est imposée. Par un effet de compensation, il n'y a guère de place pour les longues incursions psychologiques à affabulation romanesque.

L'exigence républicaine y occupe également une place prépondérante. On ne compte pas moins d'une douzaine de mentions de la République « une et indivisible » (p. 19) et de ses principes. Comme on est en période électorale, diverses tensions se mettent en place entre une candidate de l'extrême-droite et des rivaux tout occupés à affûter leurs couteaux. Allusion est faite à l'assassinat du président du Conseil de la République dans un musée, et à cet état négatif et vaguement précisé d'une « Irrépublique ». (p. 23), concept qui revient en leitmotiv dans le roman. Une innovation vient enrichir ce gouvernement, par la création d'un Ministère de la sexualité[18].

18. L'histoire raconte les aventures cocasses d'Axandal et Axandine, ainsi que celles, croisées, du Dr. Doucement et de son épouse Ghislaine. Dès l'incipit, Axandal se plaint de douleurs lancinantes « à gauche » (p. 7). Le Dr. Doucement essaie tant bien que mal de soigner cette crise non nommée qui pourrait être de l'arthrite, une sciatique, ou un

L'enjeu de *Trois Pontes* est d'une toute autre complexité. La contrainte de départ a une forte connotation roussélienne, puisque tout commence par la lecture de cette phrase pêchée dans la presse littéraire : « Les *Trois Contes* de Gustave Flaubert sont l'un des sonnets de la littérature universelle. » On pressent la suite non sans une impalpable sensation de vertige. Jouet pose donc en hypothèse que les *Trois Contes* sont un sonnet, de forme classique et contemporaine à leur publication chez le Mallarmé du « Tombeau d'Edgar Poe » (1877) : AbbA AbbA ccD eDe. En se basant sur l'édition Folio-Gallimard (1989), il découpe donc la somme des trois nouvelles de Flaubert en strophes et alexandrins, correspondant à tant de pages et tant de lignes. Le problème est plus épineux avec les rimes. Mais grâce au maître Queneau qui a élaboré le concept de rime de personnages et de situations[19], il suffit alors de chercher dans la prose flaubertienne ces rimes, du moins en théorie. Apparemment, pour les rimes féminines A et D, Jouet identifie le thème redondant du bovidé (taureau, bœufs, boucher, troupeau, œil-de-bœuf, viandes etc.). Pour les rimes masculines b, c, e, c'est le thème de la mort qui domine. (Parques, mortuaire, tuer, vainc, linceul, squelette etc.). Jacques Jouet va les transposer dans ses trois récits respectivement en la République pour la rime féminine et dieu (ou une hypostase divine) pour la rime masculine.

Curieusement, ce mode de lecture des *Trois Contes* comme un sonnet laisse apparaître chez Flaubert l'usage de deux types de rimes internes, que Jacques Jouet appelle, d'une part, la rime aggravante (par exemple la chambre vide de Virginie Aubain partie en cure qui devient la même chambre vide, mais Virginie morte), et, d'autre part, la rime antonymique avec résolution (par exemple le perroquet inoffensif d'*Un Cœur simple*, assimilé à la fin de l'histoire à la colombe du Saint-Esprit, venant rimer par opposition avec le faucon agressif de *La Légende de Saint-Julien l'hospitalier*).

Cette forme posée, il s'agit alors d'en extraire la potentialité. À l'instar du Flaubert des *Trois Contes*, Jouet présente sous le titre unique de *Trois Pontes* trois histoires contrastées : scène contemporaine (*Une bonne maire*), légende merveilleuse (*Héraclès sur l'Erymanthe*) et récit historique (*Camus [Armand-Gaston]*)[20]. Il reste encore à respecter la longueur des unités

---

signe avant-coureur de crise cardiaque. Puis des relations s'installent entre Doucement et Axandine, Axandine et Ghislaine, et le triangle Axandal, Axandine et Ghislaine. Pour finir les deux couples sont à peu père restitués.

19. Raymond Queneau, « Quelques maîtres du XXe siècle », *Les Écrivains célèbres*.

20. Ce triptyque consolide des réseaux intratextuels que nous mentionnons à titre indicatif uniquement. Dans la première histoire, Marie Basmati, maire de La Chapelle, a fait sa première apparition dans un petit roman au titre antonymique, *Une Mauvaise Maire* (POL, 2007). Le second récit transpose le troisième travail d'Héraclès, à savoir capturer vivant le sanglier d'Érymanthe, tâche dont le demi-dieu s'acquitte dans une bonhommie toute pré-

rimantes, à transposer les thèmes tout en respectant leur rime, et à placer aux bons endroits les rimes aggravantes et antonymiques avec résolution. Comme pour augmenter la complexité du schéma, Jouet décrète que chaque « vers » du sonnet flaubertien, soit 7,5 pages dans l'édition retenue, sera traité en sonnet. Cela offre un deuxième niveau de sonnet, rimes et rythme. Ce type de construction en abyme semble être un modèle privilégié par l'auteur, qui avait déjà plus ou moins fait la même chose avec *Fins*, dont la forme est une sextine de sextines.

La page de titre joue enfin un rôle concernant la mise en place de cette forme roman, puisqu'on peut lire dans une seule colonne le titre en gros caractères, « Trois Pontes », suivi dans un corps plus petit des titres des trois nouvelles, et enfin dans un corps encore plus petit la mention suivante : « *Forme de ce livre : le sonnet des* Trois contes. » On le voit, cette mention et le titre forment deux lignes de cadre qui ne sont pas sans contribuer à définir la forme en l'occurrence posée, à la manière des plasticiens qui exposent des cadres vides, le cadre à lui seul donnant naissance à une (absence de) forme.

*La République roman* est en pleine expansion. *Trois Pontes* en sont la dernière pierre posée officiellement. Que se passerait-il si Jacques Jouet n'avait pas donné en fin de volume son cahier des charges ? Et si, le cas échéant, un lecteur avait remarqué ce rapprochement formel et programmatique entre *Trois Contes* et *Trois Pontes* ? On peut gager que cette conjecture n'irait pas plus loin, exactement comme pour *Fins*. Le texte jouetien est en lutte perpétuelle contre le code herméneutique tel que défini par Barthes dans *S/Z*. Il y a enfin chez Jacques Jouet dans son rapport à l'écriture une attitude opposée au concept de Calvino appliqué au baron perché : « Les exploits que fonde une obstination toute intérieure doivent rester secrets ; pour peu qu'on les proclame ou qu'on s'en glorifie, ils semblent vains, privés de sens, deviennent mesquins. » (*Le Baron perché*, p. 57). Non pas que Jacques Jouet veuille tirer quelque gloire que ce soit de ses inventions, mais par une hypallage perverse, c'est le lecteur qui normalement se charge de discréditer parfois violemment cette œuvre dont l'auteur aurait eu l'impudence d'en exhiber le mode de construction. Et c'est sans doute ainsi qu'aux yeux de ces lecteurs-là, la forme est devenue l'informe.

Et pour terminer je citerai encore un autre « À supposer… », « phrase bien méandreuse », poème autonymique et autodéfinitionnel en même temps, qui reprend la métaphore du cercle en la filant sous au moins deux formes, celle de la roue, de la boule, et celle de la figure cyclique qu'est l'épanadiplose, sans jamais pourtant affirmer de statut objectivable sauf à remarquer que cinq niveaux narratifs s'y imbriquent avec toutefois

une asyndète au beau milieu (juste après « du moment où tes yeux la parcourent »), une rupture de subordination telle que la définissait Barthes qui l'opposait à l'anacoluthe[21], tout ceci produisant un texte éminemment scriptible, pour demeurer dans le métalangage de Barthes, à supposer que nos yeux le parcourent…

> À supposer qu'on me demande ici d'occuper un espace réservé — petit, suffisant — au moyen de quelques lignes et d'une idée derrière la tête, pour ne pas dire une pensée, qui auraient quelque chose à voir avec une activité toute de violence et de délicatesse contre la paresseuse et violente nature, activité dite en langue française « la lecture », je choisirais de ne pas entonner une quelconque déploration sur ce qui serait sa prétendue perte de vitesse et surtout de n'en pas chanter le moins du monde l'éloge autrement qu'en tentant de développer, en amont du moment où tes yeux la parcourent, une bonne phrase, constructible, construite et constructive, une seule phrase bien méandreuse, anastomosée, futile, dont la seule gloire ambitionnée serait de parvenir à ressembler, comme deux gouttes d'eau se ressemblent, à un corps intègre autant que traversé, sûr de lui-même autant que visité, non défensif, c'est-à-dire le contraire du hérisson des départementales qui ne connaîtra jamais de la roue que le côté le pire, et qui finira par s'imposer, notamment par son rythme sans pareil qui ne sera définissable qu'en référence à un autre *À supposer*[22]…

University of Victoria (Canada)

---

républicaine. On se souvient, en passant, du rôle important que joue le sanglier au tout début des aventures de Mek-Ouyes. La troisième histoire relate la tentative d'Armand-Gaston Camus, commissionnaire de la Convention, de faire plier le général Dumouriez au moment où il fomente sa traîtrise avec l'Autriche. Le ton de ce dernier récit ancré dans l'archéologie républicaine n'est pas sans rappeler celui de *Vanghel* (POL, 2003), longue pièce de théâtre historique inspirée librement de la nouvelle de Stendhal du même titre, ou presque.

21. *Le Plaisir du texte*, p. 18.

22. *À supposer*…, p. 10.

**Bibliographie**

Barthes, Roland
1973 Le Plaisir du texte, (Seuil, coll. Points).

Calvino, Italo
1996 Le Baron perché, traduit par Juliette Bertrand (Seuil).

Genette, Gérard, et al.
1992 Esthétique et poétique, (Seuil, coll. Points).

Gracq, Julien
1995 La Forme d'une ville, tome 2, (Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade).

Guillaume, Paul
1937 La Psychologie de la forme (Flammarion).

Jimenez, Marc
1997 Qu'est-ce que l'esthétique ?, (Gallimard, Folio Essais).

Jouet, Jacques
1994 Le Directeur du musée des cadeaux des chefs d'état de l'étranger, (Seuil).
1996 La Montagne R, (Seuil).
1999 Fins, (POL).
2000 Poèmes de métro, (POL).
2005 « La République préface. » Revue de la Bibliothèque nationale de France 20 : 26-29.
2007 A supposer…, (Caen, Nous).
2008 Trois Pontes, (POL).

Jouet, Jacques, Pierre Martin et Dominique Moncond'huy
2008 La Morale élémentaire : Aventures d'une forme poétique, Queneau, Oulipo, etc., (Rennes, La Licorne).

Lapprand, Marc
2007 L'œuvre ronde : essai sur Jacques Jouet, suivi d'un entretien avec l'auteur, (Limoges, Lambert-Lucas).

Le Tellier, Hervé
2006 Esthétique de l'Oulipo, (Bordeaux, Le Castor astral).

Proust, Marcel
1987 A la recherche du temps perdu, tome 1, (Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade).

Queneau, Raymond, Ed.
1953 Les Écrivains célèbres, tome 3, 19e et 20e siècles, (Mazenod).
1965 Bâtons, chiffres et lettres, (Gallimard).

1973 Le Voyage en Grèce, (Gallimard).

Sartre, Jean-Paul
1986 L'Imaginaire, (Gallimard, Folio Essais).

Valéry, Paul
1974 Œuvres, tome 2, (Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade).

Wittgenstein, Ludwig
1992 Leçons et conversations, (Gallimard, Folio Essais).

**Donata Meneghelli**

# La tension entre la forme et l'informe dans le roman du XX^e siècle.


## Résumé

Jusqu'au début du XX^e siècle environ, la forme du roman a coïncidé avec la forme narrative, avec l'ordre du récit, peut-être la seule contrainte à laquelle le roman était appelé à obéir. Une grande partie de l'expérimentation romanesque au XX^e siècle coïncide avec une érosion progressive du récit, quand elle ne se produit pas explicitement à l'encontre de la forme narrative afin de soustraire le roman à sa domination. C'est pour cette raison que l'irruption du modernisme advient au nom des valeurs formelles et, en même temps, sous l'enseigne de l'informe. L'essai fait le point sur quelques-unes des questions ouvertes par cette aporie apparente : de l'implosion de toute cohérence temporelle dans l'œuvre de Faulkner, aux opérations de géométrisation et algébrisation réalisées par Nouveau Roman.

## Abstract

Up until the beginning of the Twentieth Century, the form of the novel has coincided with narrative form, that is, narrative order, which is perhaps the only constraint the novel was forced to obey to. Much experimentation carried on by modernism revolves precisely around the erosion of narrative, it is explicitly meant against narrative form, in order to free the novel from its rule. This is why modernism occurs in the name of formal values and under the sign of the formless at the same time. With this essay I concentrate on some of the issues raised by this only apparent aporia: the implosion of all temporal cohesion in Faulkner, the processes of geometrization and algebrization elaborated by the Nouveau Roman.



**MOTS-CLÉS / KEYWORDS :**

Forme, informe, récit, modernisme, Faulkner, Nouveau Roman
Form, Formless, Narrative, Modernism, Faulkner, Nouveau Roman

L'une des thèses inaltérables de la critique littéraire est que le modernisme a attaqué avec une violence sans précédents la forme-roman. Une seconde thèse, sans doute aussi inébranlable, fait coïncider le modernisme avec le formalisme le plus tenace, c'est-à-dire avec une esthétique antimimétique qui accorde la plus grande importance aux relations formelles et — dans le domaine littéraire — à la matière linguistique au détriment de la fable. Ces deux thèses sont-elles contradictoires ?

Le problème se complique ultérieurement du fait que le roman est un genre hanté par le spectre de l'informe en des termes que nous pourrions presque définir ontologiques. En effet, une troisième thèse de la critique littéraire, non moins résistante que les deux premières, considère le roman moderne (celui, si l'on veut, qui naît avec *Don Quichotte* et *Robinson Crusoe*) comme le Protée du système littéraire : genre anarchique par excellence, sans règles ni protocoles établis, sans normes ni frontières, loin des traités de poétique et dangereusement proche de la vie quotidienne. En effet, le XVIII^e^ siècle n'a cessé de s'interroger sur l'existence ou non de quelque chose qu'on appelait roman, sur ce que c'était et s'il était correct de la nommer ainsi. Et une fois décidé que le roman existait et qu'on pouvait sans doute le décrire comme la narration en prose d'événements fictifs attribués à des individus communs, le XIX^e^ siècle, au lieu de souffler et de se reposer sur les certitudes acquises, a commencé à se demander comment il était ou aurait dû être écrit et à s'interroger sur ses devoirs et ses limites.

En d'autres termes, le roman est un genre constamment à la recherche de sa propre essence et surtout de sa propre forme. Qu'a fait alors le modernisme ? A-t-il fait triompher l'informe des codes romanesques et des conventions que le XIX^e^ siècle avait érigés en paradigme ? ou a-t-il finalement trouvé cette forme que le roman n'avait jamais eue ? Une grande partie de l'œuvre de William Faulkner, et surtout *Le Bruit et la fureur*, texte emblématique du modernisme littéraire, incarne parfaitement ces interrogations et ces apparentes apories. L'article qui a donné naissance à une réévaluation esthétique de Faulkner aux États-Unis, publié en 1939, s'intitule de façon symptomatique « William Faulkner : The Novel as Form », et célèbre *Le Bruit et la fureur* comme la plus parfaite des constructions faulknériennes, un « mécanisme impeccable » même dans sa complexité (Aiken 1960 [1939] : 141). Mais dans ce mécanisme impeccable, plus de la moitié de la narration est confiée d'abord à un idiot qui ne possède pas le langage et dont les organes phonateurs émettent seulement des sons inarticulés, des hurlements et des ruisseaux de bave, et ensuite à un homme sur le point de se suicider et dont la conscience a déjà explosé en mille morceaux. Et encore, à l'intérieur de ce mécanisme impeccable, comme l'écrit Sartre, lui

aussi en 1939, il est impossible de trouver un centre, un nœud, parce que l'histoire est « une présence encombrante et obscène » qui s'agite confusément sous les mots, et le présent est le « mouvement immobile » d'un « monstre informe » (Sartre 1947 [1939] : 65, 67).

Au début de son monologue (la seconde des quatre parties qui divisent *Le Bruit et la fureur*), Quentin Compson se réveille et entend le tic-tac de la montre. Il sort alors de son lit, casse le verre contre le coin de la commode puis arrache les aiguilles et les jette. Ce geste de Quentin est le geste destructeur de tout le modernisme à l'égard du roman et il répond, à plus de deux siècles de distance, à un autre geste, aussi symbolique mais cette fois-ci fondateur, celui de Robinson Crusoe qui, à peine a-t-il mis le pied sur l'île, se met à fabriquer un calendrier.

Le roman de Faulkner date de 1929. Deux ans auparavant, Edward Morgan Forster avait publié *Aspects du roman*, lucide et géniale élégie de quelque chose qui était déjà en train de disparaître. Dans ce livre, Forster affirmait que le dénominateur commun minimum à tout roman est le fait de raconter une histoire  et que, cela nous plaise ou non, « le ver nu du temps » est la colonne vertébrale du roman (Forster 1993 [1927] : 39, 41). L'observation de Forster est inattaquable. Il semblerait que faute de protocoles, de règles, d'autorités et de garanties auxquelles se référer, le roman ait conclu un pacte de fer avec le temps, qu'il ait modelé son profil sur le temps (ou sur une certaine idée du temps) et qu'il ait trouvé dans un investissement esthétique et structurel sans précédents dans l'organisation temporelle ce tant soit peu de forme à laquelle il pouvait aspirer. En somme, jusqu'au début du XX^e^ siècle environ, la forme du roman a coïncidé avec la forme narrative, avec l'ordre du récit, peut-être seule contrainte à laquelle le roman — dans sa liberté, dans son élasticité — était appelé à obéir. Un ordre que Robert Musil a décrit dans une inoubliable page de *L'Homme sans qualités* : plus qu'une élégie, une véritable épitaphe.

> Il lui vint tout à coup à l'esprit […] que la loi de cette vie à laquelle on aspire quand on est surchargé de tâches et que l'on rêve de simplicité, n'était pas autre chose que la loi de la narration classique ! De cette ordre simple qui permet de dire : « Quand cela se fut passé, ceci se produisit ! » C'est la succession pure et simple, la reproduction de la diversité oppressante de la vie sous une forme unidimensionnelle, comme dirait un mathématicien, qui nous rassure ; l'alignement de tout ce qui s'est passé dans l'espace et le temps le long d'un fil, ce fameux « fil du récit » justement, avec lequel finit par se confondre le fil de la vie. Heureux celui qui peut dire « lorsque », « avant que » et « après que » ! Il peut bien lui être arrivé malheur, il peut s'être tordu dans les pires souffrances : aussitôt qu'il est en mesure de reproduire

> les événements dans la succession de leur déroulement temporel, il se sent aussi bien que si le soleil lui brillait sur le ventre. C'est ce dont le roman a tiré habilement profit : le voyageur peut chevaucher à travers les campagnes sous des trombes d'eau ou faire craquer la neige sous ses semelles par moins vingt degrés, le lecteur se sent à son aise (Musil 2004 [1930-33], 1 : 720-21).

Quel est cet ordre narratif dont « le roman a tiré habilement profit » ? C'est un flux temporel unitaire, objectif (même quand le narrateur est un personnage de l'histoire) dans lequel tous les événements trouvent leur place, qui suit la mesure des horloges et des calendriers et produit une continuité sans trous ni ruptures qui ne viennent tôt ou tard comblés, un flux qui a un début et une fin. C'est la possibilité d'établir des liens temporels (« avant », « après », « pendant », « plus tard », « jusque là ») et causals (« parce que », « afin que ») selon le modèle *post hoc ergo propter hoc* dont a parlé Roland Barthes (Barthes 1981 [1966] : 16). La forme du roman — nous le savons tous — n'a jamais été celle d'une temporalité linéaire ; la narration a toujours voyagé avec une très grande liberté le long du fil du temps, s'arrêtant, allant en avant, revenant en arrière. Mais, dans le roman classique, la configuration — comme l'a affirmé Paul Ricœur — « transforme la succession des événements en une totalité signifiante », en un dessin cohérent et parfaitement intelligible même s'il n'est pas linéaire : « Comprendre l'histoire, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion […] ». La forme narrative du roman est justement une histoire qui se laisse comprendre, qui se laisse suivre. En somme, la configuration « donne forme à ce qui est informe » (Ricœur 1983 : 130, 138).

Une grande partie de l'expérimentation romanesque au XX^e^ siècle coïncide avec une érosion progressive du récit, quand elle ne se produit pas explicitement à l'encontre de la forme narrative afin de soustraire le roman à sa domination. C'est pour cette raison que l'irruption du modernisme advient — et doit advenir — au nom de valeurs formelles et, en même temps, sous l'enseigne de l'informe, donnant ainsi lieu à de nombreux paradoxes.

Encore une fois, le texte de Faulkner est tout à fait emblématique. *Le Bruit et la fureur* est un roman qui ne se laisse ni comprendre ni suivre : deux monologues intérieurs parmi les plus extrêmes et irréductibles de l'histoire littéraire, un troisième monologue qui ressemble plus à un soliloque (c'est-à-dire qui a un caractère verbal et communicatif plus marqué) et, enfin, un quatrième segment pris en charge par un narrateur à la troisième personne ne parviennent pas à créer une continuité temporelle intelligible et signifiante, du moins signifiante en termes narratifs. Ils

ne consentent pas au lecteur de saisir avec certitude ce qui est arrivé, à qui, quand et pourquoi : un régime d'entropie généralisée, amplifié encore par la loi de la duplication onomastique (deux personnages portent le même prénom) laquelle régit l'univers fictif de la famille Compson.

Le principe qui gouverne le premier monologue (celui de l'idiot Benjy) est ce phénomène que Genette définit comme achronie : l'événement « sans date et sans âge » (Genette 1972 : 119). Ou mieux, il ne s'agit pas même d'un événement mais d'un fragment d'événement — libre, sans amarres — qui flotte, le temps de quelques lignes ou de quelques pages, pour ensuite disparaître et laisser place au fragment d'un autre événement qui, peu de temps après, sombre à son tour pour laisser émerger le fragment d'un troisième événement ou un autre fragment du premier, et ainsi de suite. Le « présent » lui-même (la journée du 7 avril 1928) est fragmenté, continuellement rompu par des grumeaux de passé, bien que les fragments du présent apparaissent dans le texte selon l'ordre chronologique. Après plusieurs lectures, il est possible de repérer certains détails qui se répètent et permettent — mais toujours avec grande incertitude — de regrouper les fragments en des noyaux événementiels relativement solides (« le mariage de Caddy ») ou plus souvent en des nébuleuses temporelles aux contours fluides (« Caddy se parfume », « Benjy pleure près de la grille »).

Les fragments se suivent sur la « scène de théâtre » qu'est le cerveau de Benjy : un cerveau qui ne possède pas les catégories selon lesquelles nous avons l'habitude d'ordonner l'expérience (succession, causalité, distinction entre passé et présent…), un cerveau, en somme, non narratif. Et pourtant, l'enchaînement de ces fragments dans le discours, l'ordre selon lequel ils émergent, n'est pas casuel. Un fragment se rattache à celui qui le précède grâce à une image ou à une sensation communes (un geste, un objet, un lieu, une odeur). Mais au-delà de la façon dont fonctionne le cerveau de Benjy, c'est le mécanisme qui gouverne le texte de Faulkner qui nous intéresse. Le passage d'une séquence à l'autre ne se fait pas à travers des liens logiques et / ou temporels, sur le plan de la cohérence sémantique et narrative, mais il se fait au niveau du signifiant : soit à travers la reprise littérale de mêmes termes, soit grâce à des glissements métonymiques qui permettent de passer, par exemple, de eau (*water*) à ruisseau (*branch*). On se trouve alors face à face avec le paradoxe d'une forme définie obscure (le roman de Faulkner, dit-on souvent, est difficile, confus) mais qui en même temps se montre pour ce qu'elle est, se manifeste en tant que telle, tandis qu'au contraire la forme narrative se camoufle, veut être imperceptible (et pour cela d'autant plus puissante), affecte le naturel et semble

nous dire : c'est la vie qui est ainsi, et non le roman, il se borne à en rendre le rythme, le mouvement.

Au XIXe siècle, l'ordre du récit devient la mesure de la vraisemblance et s'autoproclame réalité. De la série d'équivalences héritée de la *Poétique* aristotélicienne — selon laquelle l'imitation est la représentation d'actions, le *mythos* est l'agencement des faits et, donc, l'activité mimétique finit par coïncider avec la construction de l'intrigue — le roman classique a formé un cercle vertueux et a trouvé là l'un des fondements du réalisme littéraire. Mais même Ricœur, qui pourtant défend l'ordre du récit et nous invite à ne pas succomber « à la fascination par l'informe absolu », a dû reconnaître que la configuration (c'est-à-dire l'agencement des faits, l'intrigue) « reste l'œuvre de ce qu'il convient d'appeler une violence de l'interprétation » (Ricoeur 1983 : 138)_

« Tous les écrivains — a affirmé Alain Robbe-Grillet — pensent être réalistes […] » (Robbe-Grillet 1963 : 135). Et surtout, tous pensent être plus réalistes que les autres, que leurs prédécesseurs. Le bouleversement introduit par le modernisme veut ainsi dénoncer le caractère conventionnel de la forme narrative. Le récit bien construit, le récit qui « fonctionne », où tout s'emboîte parfaitement selon la loi de la vraisemblance, ne serait rien d'autre que la tentative de faire coïncider ce que l'on écrit avec une image préconstruite et schématique de la réalité. Mais où a-t-on vu — disent implicitement ou explicitement Faulkner, Joyce, Proust et Woolf — que la vie humaine a un début, un milieu, une fin ? Où a-t-on vu que la mémoire, la perception individuelle suivent l'ordre chronologique ou même simplement un principe de cohérence ? Où a-t-on vu que le temps existentiel coïncide avec celui des horloges et des calendriers ? Mort à la vraisemblance, vive le réalisme.

C'est aussi au nom d'un projet réaliste qui s'élève sur les cendres de la mimésis que Faulkner, alors, a arraché les aiguilles de l'horloge, a libéré le discours de tout lien avec la chronologie de l'histoire. Ce geste soulève un problème crucial : « Quand on lit *Le Bruit et la fureur* on est frappé d'abord par les bizarreries de la technique. Pourquoi Faulkner a-t-il cassé le temps de son histoire et en a-t-il brouillé les morceaux ? […] Le lecteur est tenté de chercher des repères et de rétablir pour soi-même la chronologie […] » (Sartre 1947 [1939] : 65). En effet, les essais sur le roman de Faulkner grouillent de chronologies, de listes conçues de la façon suivante : « la mort de la grand-mère », « le changement de prénom de Benjy », « Benjy et Caddy remettent la lettre à Madame Patterson (23 décembre) »… ; ou encore : « Benjy dort tout seul (1908) », « Caddy perd sa virginité (1909) »… etc., etc. Ces listes (plus ou moins significativement discordantes entre elles) cherchent à normaliser le texte en exerçant cette

« violence de l'interprétation » dont parle Ricœur. Car, si Faulkner a aboli la chronologie et la cohérence temporelle, les restaurer risque d'être un acte de lecture, en quelque sorte, *contre* le texte. Mais, d'autre part, la compréhension existe-t-elle dans un régime d'achronie systématique ? Le roman est-il encore intelligible sans la reconstruction — dans son dos — d'un ordre narratif ?

La réponse est probablement non, et nous sommes incapables d'accepter le chaos. Le chaos est insoutenable, comme l'est tout ce qui semble ne pouvoir être compris, paraphrasé, résumé. L'informe, ont souligné Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois, n'est ni un thème ni un concept, c'est une opération : une opération qui désarçonne, qui renverse la donne (Kraus et Bois 1999 : 3). Et nous nous trouvons ici justement devant une opération de ce genre. Le lecteur est pris à contre-pied, immobilisé, condamné à rester toujours en suspens : il est déchiré entre l'expérience du dépaysement et la violence de l'interprétation, sans jamais pouvoir suivre jusqu'au bout ni l'une ni l'autre. Il existe des livres, en somme, qui brûlent toutes les conventions de la lecture. Comment doit-on ou peut-on lire *Le Bruit et la fureur* ? Comment doit-on ou peut-on lire *Finnegans Wake* qui élimine complètement le récit, la trame, la construction des personnages et qui commence au milieu d'une phrase ? Comment doit-on ou peut-on lire ce texte qui va jusqu'à liquider le langage que nous connaissons pour inventer une *autre* langue que nous devons chercher à apprendre au cours de notre lecture ?

Dans de longs passages du monologue de Quentin la ponctuation est éliminée : des scènes, des fragments de mémoire, des bribes de conversations vécues, ou peut-être seulement imaginées, se renversent les uns sur les autres dans un continuum indifférencié, sans pauses, sans limites internes. Quentin est un ventriloque, son identité est pâle, poreuse et à l'intérieur de sa voix, à travers sa voix, parlent de nombreux autres personnages. Car, non seulement les formules introductives (dit-il, répondit-il…) se contractent au maximum ou même disparaissent, mais encore les signes typographiques généralement utilisés pour distinguer les différents sujets de l'énonciation sont systématiquement supprimés. L'opération du modernisme, en effet, atteint les fondements linguistiques et syntaxiques eux-mêmes de la forme narrative : la structure de la phrase, la ponctuation, l'enchaînement des phrases dans le discours et la nature successive, syntagmatique, du langage. Grâce aussi au laissez-passer fourni par le monologue intérieur — enregistrement désordonné d'états psychiques plus proche du langage du rêve décrit par Freud que du déroulement logique de la pensée diurne —, la syntaxe peut éclater. Le langage est très certainement placé au premier plan mais au prix du désordre narratif.

Le Nouveau Roman a assimilé et approfondi la leçon de Faulkner et de tout le modernisme en poussant jusqu'à ses résultats les plus extrêmes l'assaut à la forme narrative. Faulkner est, avec Kafka, l'auteur étranger le plus cité dans le recueil d'essais *Pour un nouveau roman*. Et dans un de ses romans en particulier, *Projet pour une révolution à New York*, de 1970, Robbe-Grillet utilise des procédés qui rappellent de très près ceux que nous avons vus en action dans la première partie de *Le Bruit et la fureur*. L'intrigue est folle, confuse. L'ouverture d'une séquence — la description d'une action, d'un événement, d'un segment de l'histoire — n'offre aucune garantie de sa clôture. La fin, la conclusion, le lien logico-temporel avec la séquence suivante sont continuellement renvoyés, suspendus, interrompus par une autre loi qui est celle du discours et fonctionne par associations et analogies. Les scènes se succèdent le long d'une ligne atemporelle, prennent place à l'intérieur d'un réseau plutôt que dans une trajectoire et semblent se répéter, égales à elles-mêmes, à intervalles irréguliers sans jamais parvenir à s'achever. Jean Ricardou, pour définir cette stratégie, a parlé de « coupures non cicatrisées » infligées à la progression du récit (Ricardou 1971 : 231). Ces coupures restent ouvertes, ne s'arrêtent pas de saigner : nous pouvons relire autant de fois qu'il nous plaît le texte, toute tentative de remonter à la fable, à une chronologie cohérente, est vouée à l'échec.

Lue en ces termes, l'expérience du Nouveau Roman (pour autant qu'il soit possible de la considérer de façon unitaire) peut sembler n'être qu'une congrégation d'épigones, la dernière ramification exaspérée du modernisme. Nous savons bien que ce n'est pas le cas et, pour le prouver, il suffirait d'évoquer l'introduction méthodique de la dimension métanarrative. Mais du point de vue qui nous intéresse ici, il faut mettre en lumière un trait encore plus décisif : l'irruption massive dans le roman de ce que nous pouvons appeler des « schémas imaginaires » d'inspiration géométrique et algébrique (Dällenbach 1972 : 53). Ces deux caractères se présentent souvent unis et se renforcent l'un l'autre.

Les romans de Michel Butor nous offrent quelques exemples pertinents. *Passage de Milan* est divisé en douze chapitres, chacun correspondant à l'une des douze heures de 7 heures du soir à 7 heures du matin. Dans chacun de ces chapitres, à l'intérieur de chacune de ces cellules temporelles, le récit se meut librement à travers les appartements d'un immeuble parisien. Au cœur de *Passage de Milan* Butor a placé une image du roman qui le reflète et l'illustre : le tableau de Martin de Vere, une toile qui représente douze carrés colorés sur fond gris, à l'intérieur desquels le peintre veut placer les figures d'un jeu de cartes, référence autant à la disposition des personnages dans leurs appartements qu'à la conjonction, complicité,

opposition, qui les lie. *La Modification*, quant è elle, est divisée en trois parties. Chacune contient trois chapitres et ces neufs chapitres sont à leur tour divisés en strophes délimitées par des espaces blancs. Différentes lettres de l'alphabet peuvent marquer ces strophes selon la période à laquelle elles se réfèrent dans le temps de l'histoire et chaque chapitre peut donc être *paraphrasé* avec une formule algébrique. Comme l'a déclaré Butor dans un entretien de 1957 : « Pour *La Modification*, je n'ai pas réussi à faire un schéma graphique. J'ai adopté un système de lettres, comme une algèbre » (Butor 1999, 1 : 54). Sans compter que le roman raconte un voyage en train entre Paris et Rome à partir duquel émergent d'autres voyages en train de Paris à Rome et de Rome à Paris et, donc, que son mouvement se distribue sur l'axe d'un parcours établi, répétitif, régulier : celui de l'indicateur des chemins de fer où chaque arrêt correspond à un croisement espace-temps.

Ces opérations de géométrisation et d'algébrisation du roman élaborent des formes qui font concurrence à la forme narrative avec laquelle elles entrent violemment en conflit. Elles rompent la continuité narrative pour produire une autre figure. Elles incarnent l'utopie d'une alternative radicale à l'ordre du récit qui puisse surpasser et dominer l'informe, même si elles sont elles-mêmes menacées par l'entropie. Le tableau de Martin de Vere, dans *Passage de Milan*, n'est pas seulement inachevé, mais à un moment donné il prend feu : les flammes lèchent les douze carrés, la peinture encore fraîche noircit et coule, la figure géométrique commence à se liquéfier. Peut-être faudrait-il se libérer complètement de ces « éléments de résistance » (Dällenbach 1972 : 86) représentés par l'ordre logico-temporel et par les personnages, et même se libérer de l'ordre du discours. C'est ce que fait Butor dans un autre texte, *Mobile*, publié en 1962, où l'utopie dont je parlais semble se réaliser, où la géométrisation laisse place à une véritable spatialisation de la page et du livre.

Mais avant de procéder, il nous convient de revenir une dernière fois sur les romans de Faulkner. Dans le monologue de Benjy, ce mécanisme que nous avons décrit comme le fait de procéder par association selon une sorte de montage analogique, peut aussi être lu de la façon suivante : deux séquences se présentent comme si elles faisaient parties d'une même action, comme si un geste était la suite (logique et temporelle) d'un autre geste dans une sorte d'illusionnisme garanti par le retour des mêmes éléments et par la continuité du flux linguistique. Cet illusionnisme se dénonce pourtant à travers un stratagème typographique : une séquence est imprimée en caractères romains, l'autre en italique. Et c'est le passage de l'italique au romain et du romain à l'italique qui marque le glissement d'un temps à un autre (d'un temps quelconque à un autre temps

quelconque). Nous savons que Faulkner a vaillamment défendu ce choix contre l'avis de son *editor* Ben Wasson qui aurait préféré mettre une ligne blanche entre une séquence et une autre. Et il l'a défendu (dans une lettre de l'été 1929) surtout au nom de la continuité, bien que « truquée » : il voulait rendre l'effet d'une superficie apparemment polie, sans brèches, mais composée en réalité d'éléments hétérogènes collés les uns aux autres (Faulkner 1977 : 44-45). Dans le monologue de Quentin aussi, l'emploi de l'italique marque des changements de temps, de contexte, mais il le fait de manière plus anarchique et moins systématique. Du reste, le monologue de Quentin fonctionne différemment de celui de Benjy. Plus que face à une symphonie de temps, nous nous trouvons face à une explosion continuelle d'interférences qui suit un rythme irrégulier, face à des éléments (noms, morceaux de phrase, dialogues et micro-récits) qui flottent à l'improviste dans un contexte narratif et syntactique qui n'est pas le leur. Et l'italique signale, en règle générale, ces interférences, il permet de rendre l'action simultanée de ces éclats qui, sans ce signe supplémentaire, aurait été doublement illisible : parce que trop obscure mais aussi parce que non visualisée.

L'emploi de l'italique témoigne d'une recherche sur la page, sur les conventions typographiques rigidement fixées de la prose (page unitaire, compacte, pleine, encadrée par des espaces blancs, division en chapitres, utilisation des caractères). Faulkner aurait même voulu, à un moment donné, imprimer les différentes parties du monologue de Benjy en plusieurs couleurs. Et dans un autre roman, *Tandis que j'agonise*, publié un an après *Le Bruit et la fureur*, un chapitre consiste en une liste d'éléments hétérogènes annotés par des numéros progressifs, un autre est composé de deux lignes et se conclut au milieu d'une phrase qui reste grammaticalement et graphiquement suspendue dans un large espace blanc, un troisième contient seulement ces mots : « Ma mère est un poisson » (Faulkner 1990 [1930] : 179). De petits gestes, donc, mais qui impriment leurs premières secousses au livre comme objet, dans lequel l'ordre narratif avait trouvé un garant, un garde du corps, un allié, et aux conventions sur lesquelles se base la lisibilité. Joyce était en train d'aller plus loin.

Comme l'a écrit Roland Barthes,

> […] toute secousse imposée par un auteur aux normes typographiques d'un ouvrage constitue un ébranlement essentiel : échelonner des mots isolés sur une page, mêler l'italique, le romain et la capitale selon un projet qui n'est visiblement pas celui de la démonstration intellectuelle […], rompre matériellement le fil de la phrase par des alinéas disparates […], toutes ces libertés concourent en somme à la destruction même du Livre […] (Barthes 1964 : 176).

C'est là l'un des résultats décisifs du modernisme. L'érosion du récit semble s'accompagner de la désagrégation de la page et du livre, de leur profil traditionnel, dépositaire d'un ordre et d'une stabilité, comme si dans ce profil la forme antinarrative ne pouvait trouver sa place.

La citation de Barthes, qui pourrait très bien s'adapter à certains romans de Faulkner, est tirée d'un essai sur *Mobile*. Comme le dit son sous-titre, *Étude pour une représentation des États-Unis*, *Mobile* est un texte inclassable, recueil de noms, annotations, listes, histoires possibles, citations, qui traverse les cinquante états de l'union en suivant un principe qui nous pourrions définir comme une variation à partir de l'ordre alphabétique. Mais au fond, pourrait-on objecter, *Mobile* ne nous intéresse pas ici car ce n'est pas un roman. Cette objection, cependant, ne tient pas. En vérité *Mobile* n'est *plus* un roman : c'est le texte dans lequel a lieu un divorce définitif d'avec la forme roman et aussi d'avec ce qu'il en est resté après Joyce, Woolf, Faulkner (Butor a cessé d'écrire des romans au début des années soixante). Mais c'est peut-être pour cela même que ce texte exhibe des traces du roman. Un lecteur américain a observé que l'ordre alphabétique (et ses variations) n'était pas le seul principe d'organisation du texte : *Mobile* est aussi scandé par le passage du temps, des heures, par la succession de l'aube au coucher du soleil. Et Butor a répliqué : « Il y a quarante-huit heures qui passent sur les États-Unis dans *Mobile*, mais *Mobile* n'est pas la description ou le récit d'un voyage qui aurait duré quarante-huit heures » (Butor 1999, 1 : 259). Déclaration paradoxale, et temps paradoxal (comment, en effet, un voyage à travers les États-Unis pourrait-il durer quarante-huit heures ?) à moins d'accepter que l'organisation temporelle soit devenue une forme vide, disponible, en dehors et au-delà de tout projet mimétique, et que le temps se soit comme libéré du récit.

Dans *Mobile* les fragments, les bribes naviguent sur une page dont la compacité est détruite, remplacée par une loi de composition (au sens à la fois typographique et littéraire) fondée sur l'hétérogène et le discontinu. Comme l'a déclaré Butor : « Laissez-vous guider par votre œil. J'ai voulu échapper à la convention livresque ordinaire, qui veut qu'il y ait un fil du discours, qu'on suive ligne à ligne […]. Ici, vous êtes immédiatement appelé dans plusieurs directions à la fois : les capitales appellent les capitales, l'italique, l'italique […] » (Butor 1999, 1 : 191). C'est le triomphe de la forme spatiale sur la forme temporelle, du visible sur le lisible. Mais ça, comme on dit, c'est encore une autre histoire.

Université de Bologne (Italie)

**Bibliographie**

Aiken, Conrad

1960 [1939] « William Faulkner : The Novel as Form », in *William Faulkner : Three Decades of Criticism*, textes réunis par Frederick J. Hoffman et Olga W. Vickery, 135-142 (Chicago: Michigan State University Press)

Barthes, Roland

1966 « Littérature et discontinu », in *Essais critiques*, 175-187 (Paris : Seuil)

1981 [1966] « Introduction à l'analyse structurale des récits », in Roland Barthes et al., *L'analyse structurale des récits*, Communications, 8, 7-33 (Paris : Seuil)

Butor, Michel

1999 *Entretiens*, 3 vols., entretiens réunis, présentés et annotés par Henry Désoubeaux (Nantes : Joseph K.)

Dällenbach, Lucien

1972 *Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor* (Paris : Lettres modernes)

Faulkner, William

1977 *Selected letters of William Faulkner*, lettres réunies et présentées par Joseph Blotner (New York : Random House)

1990 [1930] *Tandis que j'agonise*, traduit par Maurice Edgar Coindreau, édition bilingue français-anglais (Paris : Gallimard)

Forster, Edward Morgan

1993 [1927] *Aspects du roman*, traduit par Sophie Basch (Paris : Christian Bourgois)

Genette, Gérard

1972 *Figures III. Discours du récit* (Paris : Seuil)

Kraus, Rosalind et Yve-Alain Bois

1999 *L'Informe : mode d'emploi* (Editions du Centre Pompidou)

Musil, Robert

2004 [1930-1933] *L'Homme sans qualités*, traduit par Philippe Jaccottet, 2 vols. (Paris : Seuil)

Ricardou, Jean

1971 « La fiction flamboyante », in *Pour une théorie du nouveau roman*, 211-233 (Paris : Seuil)

Ricoeur, Paul

1983 *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique* (Paris : Seuil)

Robbe-Grillet, Alain
1963 *Pour un nouveau roman* (Paris : Minuit)
Sartre, Jean-Paul
1947 [1939] « À propos de " Le Bruit et la fureur ". La temporalité chez Faulkner », in *Situations I*, 65-75 (Paris : Gallimard)

**Jany Berretti-Follet**

# Face à l'inextricable incohérence du monde : *The Waves*, *Un homme qui dort*


## Résumé

L'idée d'un passage de la Forme à l'Informe évoque un brouillage éphémère : une forme réapparaît. C'est donc un processus de retournement que j'examine ici, à partir de deux exemples.

Un désarroi soudain arrête un personnage, ou un narrateur, ou un auteur, et le conduit à poser sur le monde un regard intense et désorienté. Sur la page se déclenchent des descriptions, des inventaires, des listes. Les objets triomphent — mais aussi se dispersent, se décomposent. La langue, objet concret, s'offre à la contemplation. Le processus de l'écriture s'inverse. Face à « l'inextricable incohérence du monde », un univers est systématiquement reconstruit : « structure », « modèle », « mode d'emploi ».

## Abstract

Going from Form to Formlessness suggests a process of deconstruction. But another form appears. Only the shift can be observed. I shall try to elucidate such a phenomenon, based on two examples.

A character, a narrator or an author suddenly experiences a moment of confusion which leads him to stare blankly at the world. Descriptions, inventories, lists appear on the page. Objects take the upper hand—but also fall apart and vanish. Language becomes a concrete object of contemplation. The process of writing goes in reverse. Face to face with "the inextricable incoherence of the world", a new universe is systematically rebuilt: a "structure", a "model", a "user's manual".


**MOTS-CLÉS / KEYWORDS :**

Perec, Woolf, roman, description, abstraction, OuLiPo
Perec, Woolf, Novel, Description, Abstraction, OuLiPo

Le seul énoncé de l'opposition entre forme et informe, du passage de l'un à l'autre, appelle à l'esprit l'image d'une brusque volte-face, d'une mutation soudaine qui fait que tout est brutalement déconstruit : ce qui était visible, reconnaissable, descriptible, devient flou, devient le contraire de ce qu'il était. Mais il ne semble guère possible que cette situation d'effondrement persiste : une autre forme ne peut manquer de se faire jour. Ce que l'on pourrait observer, alors, ce serait l'instant fugitif du retournement.

J'examinerai ici l'une de ces étonnantes métamorphoses, cela à partir de deux exemples précis empruntés au genre romanesque : *The Waves* de V. Woolf, *Un homme qui dort* de G. Perec. Je tenterai de faire apparaître un nœud théorique dont certaines modalités sont observables en d'autres lieux romanesques mais aussi dans d'autres domaines, par exemple la poésie ou les arts plastiques. Les exemples sur lesquels je me fonde appartiennent chronologiquement au tournant du XIX^e^ au XX^e^ siècle, dans le domaine européen. La question toutefois de définir un mouvement, de le situer dans l'histoire, dépasse mon propos. Je veux seulement soumettre à votre réflexion certaine conjugaison de changements de forme, certaines circonstances, certaines significations possibles, extraire, parmi des différences certes frappantes de lieu, de temps et de domaine, des traits théoriques récurrents plus frappants encore.

Je procéderai comme on assemble les éléments d'un puzzle, afin de rendre visibles peu à peu les phénomènes que je voudrais montrer.

### *Le regard arrêté*

Commençons par évoquer un topos romanesque, dont le développement a été de quelque poids dans l'histoire du genre : un personnage est désorienté par quelque circonstance inopinée, la forme coutumière du monde se brouille, il s'arrête et regarde.

Dans *Eugénie Grandet* (paru en 1833), l'héroïne voit sa vie paisible soudain bouleversée par l'arrivée de son cousin : « Le moment de voir clair aux choses d'ici-bas était arrivé pour Eugénie. […] (Elle) se croisa bonnement les bras, s'assit à sa fenêtre, contempla la cour, le jardin étroit et les hautes terrasses qui le dominaient… » (Balzac : 61)

Dans *La Nausée* (paru en 1938), le journal d'Antoine Roquentin présente d'abord un « feuillet sans date », où il déclare « tenir un journal pour y voir clair » :

> Ne pas laisser échapper les nuances, les petits faits, même s'ils n'ont l'air de rien, et surtout les classer. Il faut dire comment je vois cette table, la rue, les gens, mon paquet de tabac, puisque c'est *cela* qui a changé. Il faut déterminer exactement l'étendue et la nature de ce changement. (Sartre : 11)

Ce topos, très fréquent, peut introduire une évocation traditionnelle (les formes coutumières se recomposent : dans le cas d'Eugénie, il fournit l'occasion d'une peinture du milieu des Grandet). Mais il devient, dès la fin du XIX^e^ siècle, dans le roman français en particulier, l'occasion d'un surprenant emballement descriptif. La remise en forme dans le déroulement du roman (avatar du personnage) va de pair avec une remise en forme du roman.

Dans le roman de V. Woolf *The Waves*, après la découverte du monde par les sens tout neufs des enfants, c'est la mort brutale de Percival qui oblige les autres personnages, bouleversés, à s'arrêter pour regarder le monde que leur plus cher ami n'habite plus : « *Percival fell ; was killed ; is buried ; and I watch people passing ; holding tight to the rails of omnibuses* […]. *Women shuffle past with shopping-bags. People keep on passing*[1] (Woolf : 108-109). Ou encore :

> *…I need silence, and to be alone and to go out, and to save one hour to consider what has happened to my world, what death has done to my world.[…] Let me look. The butcher delivers meat next door; two old men stumble along the pavement ; sparrows alight* [2]. (Woolf : 109)

Dans *Un homme qui dort*, le personnage qui s'arrête est désorienté, égaré, éperdu au point que ses sens perçoivent le monde qui l'entoure comme un ensemble de signaux ininterprétables :

> Quelque chose se cassait, quelque chose s'est cassé. Tu ne te sens plus — comment dire ? — soutenu : quelque chose qui, te semblait-il, te semble-t-il, t'a jusqu'alors réconforté, t'a tenu chaud au cœur, le sentiment de ton existence, de ton importance presque, l'impression d'adhérer, de baigner dans le monde, se met à te faire défaut. (Perec 1967 : 22)

1. Monologue de Neville, « Perceval est tombé ; il est mort ; on l'a enseveli. Et moi, je regarde les gens qui passent, accrochés aux barres de nickel de l'autobus […] Les femmes passent avec des filets à provisions. La rue est pleine d'un va-et-vient incessant… » (trad. M. Yourcenar : 166-167).

2. Monologue de Bernard, « ...j'ai besoin de silence, de solitude, de plein air, et il me faut consacrer une heure à examiner ce qui vient d'arriver à mon univers, ce que la mort lui a fait. […] Il faut que je regarde. Le boucher livre de la viande à côté ; deux vieux avancent en trébuchant sur le trottoir ; des moineaux se posent sur le sol. » (ma traduction)

S'ensuit l'inventaire bien connu, sous le regard, du « jeu infini des formes indifférentes » (Perec 1967 : 41) qui s'épanche dans tout le roman — par exemple :

> De la terrasse d'un café, assis en face d'un demi de bière ou d'un café noir, tu regardes la rue. Des voitures particulières, des taxis, des camionnettes, des autobus… Deux hommes portant des mêmes porte-documents en faux cuir se croisent d'un même pas fatigué ; une mère et sa fille, des enfants, des femmes âgées chargées de filets, un militaire, un homme aux bras lestés de deux lourdes valises etc. (Perec 1967 : 57)

Le romancier, d'autre part, met personnellement en œuvre l'attitude du personnage, s'installant entre autres au carrefour Mabillon le 19 mai 1978 et notant les « choses vues » : « ... une Volvo qui tourne dans le boulevard Saint-Germain... une camionnette de dépannage Darty... le feu est rouge boulevard Saint-Germain... un homme avec une casquette blanche... ».

Le changement du regard, qui soudain s'arrête, fait disparaître des formes globales, liées ensemble, et y substitue un éparpillement, une juxtaposition, d'où toute signification est, au moins momentanément, absente.

Dans un roman comme dans l'autre, le regard intense et désorienté est inséré dans une intrigue : il y a une rupture (chez Perec le dégoût est subit et inexplicable), le nouvel aspect du monde est l'objet d'une réflexion sur ce qui fait son absurdité. Chez V. Woolf, on l'a vu, c'est la découverte de la mort. Chez Perec, ce motif n'est pas absent : « Tout est déjà dit », « les rôles sont prêts, les étiquettes… », « tout est déjà prêt pour ta mort ». (Perec 1967 : 43-44)

Il y a un épilogue. Dans *Un homme qui dort*, « le temps, qui veille à tout, a donné la solution malgré toi. », « c'est un jour comme celui-ci, un peu plus tard, un peu plus tôt, que tout recommence, que tout commence, que tout continue. » (Perec 1967 : 143)

Dans *The Waves,* à la toute fin du roman, Bernard regarde l'aurore, « Again I see before me the usual street. […]Dawn is some sort of whitening of the sky ; some sort of renewal[3] » (Woolf 1937 : 210-211). En un grand élan final, le personnage, par l'affrontement des jours successifs, mène son combat chevaleresque contre la mort.

3. « De nouveau j'ai devant moi la rue familière […] L'aurore est une sorte de recrépissage des cieux : une remise à neuf. [Un jour de plus : un vendredi de plus […] Oui, voilà bien l'éternel renouveau, la suite incessante d'un éveil et d'une retombée, succession qui ne finit pas.] » (ma traduction)

Donc à l'éparpillement dont j'ai parlé plus haut correspond, dans l'épilogue des romans, l'avatar déconstructeur une fois dépassé, une nouvelle notion du temps qui, lui aussi, se trouve décomposé. Une unité semble désormais faire défaut : les objets, mis au premier plan, sont juxtaposés, les instants deviennent importants chacun pour lui-même, juxtaposés là encore.

***Le retournement***

Alain Robbe-Grillet, dans *Pour un nouveau roman*, évoque une « crise », non chez un personnage mais chez l'écrivain, crise dans la perception et dans l'écriture :

> D'un seul coup toute la belle construction s'écroule : ouvrant les yeux à l'improviste, nous avons éprouvé, une fois de trop, le choc de cette réalité têtue dont nous faisions semblant d'être venus à bout. Autour de nous, défiant la meute de nos adjectifs animistes ou ménagers, les choses *sont là*. (Robbe-Grillet :18)

La double question est posée : comment regarder le monde, comment noter ce regard.

Un moment désorientés, les sens dénudent un univers dont les formes familières sont perdues, c'est un abandon devant le monde, un enregistrement passif qui se meut en intérêt fasciné pour l'infime, le banal, le tout-venant : plus de distinction, les sens recueillent des impressions, l'œil (le premier de tous les sens) se pose sur les choses, quelles qu'elles soient, mais intensément. Cela produit, on l'a dit, des énumérations de choses vues.

Or ce triomphe de l'objet réel coexiste avec son oubli, voire sa disparition.

Chez Woolf comme chez Perec, les objets, privés de leur signification, risquent de n'être plus que des volumes ou des surfaces. N'apparaissent plus alors que des sons, des odeurs et surtout des aspects. Dans le roman de Perec, les six chaussettes de l'homme qui dort deviennent « requins mous, baleines endormies » (Perec 1967 : 30). La découverte du monde par les enfants, dans *The Waves*, au début du premier épisode, s'énonce en des phrases qui commencent par « *I see* », « *I hear* ». Ne sont données — mis à part quelques objets déjà identifiés — que des lignes et des couleurs (« *" I see a slab of pale yellow ", said Susan, " spreading away until it meets a purple stripe*[4] *"* » (Woolf : 6)). Dans *Un homme qui dort* se manifeste un grand intérêt pour les lignes sans importance ni destination : « Tu regardes le plafond et tu en découvres les fissures, les écailles, les taches, les reliefs »

4. « Je vois une bande jaune pâle, dit Suzanne. Elle s'allonge à la rencontre d'une raie violette ». (M. Yourcenar : 17)

(Perec : 21), ou « Tu suis, sur le plafond, la ligne sinueuse d'une mince fissure, l'itinéraire inutile d'une mouche, la progression presque repérable des ombres. » (Perec : 25)

Cet effacement de l'objet qui se transforme en un tracé de lignes, en un assemblage de couleurs peut être rapproché d'une démarche qui, dans le domaine des arts plastiques, a constitué l'un des chemins vers la non-figuration. Les couleurs et leurs dispositions par exemple sont étudiées dans l'ouvrage de Kandinsky *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier.* Le peintre, lui, essaie de composer une « grammaire » des effets hypothétiques de chaque élément, de chaque composition. Il analyse les lignes sinueuses selon toutes leurs variantes dans *Point et ligne sur le plan.*

Il s'agit là en fait d'un phénomène théoriquement distinct, issu du triomphe de l'objet, et qui le fait encore plus sûrement disparaître, du moins comme origine de l'œuvre.

Un personnage-narrateur de Poe, déjà, était présenté comme familier d'une méditation intense :

> Songer infatigablement de longues heures, l'attention rivée à quelque frivole disposition de la marge d'un livre ou de sa typographie; rester absorbé, la plus grande partie d'une journée d'été, dans une ombre bizarre s'allongeant obliquement sur la tapisserie ou sur la porte; s'oublier une nuit entière à surveiller la flamme droite d'une lampe ou les braises du foyer; rêver des jours entiers sur le parfum d'une fleur; répéter, d'une manière monotone, quelque mot commun jusqu'à ce que le son, à force d'être répété, cessât de susciter la moindre idée [« *idea* », mais au sens de « signification »] dans l'esprit[5]…

Parmi les objets concrets, on le voit ici, le regard rencontre le médium — dans le domaine littéraire, la langue — qui se trouve observé avec une extrême intensité. Mallarmé de même, pesant tous les mots du « fouillis de vocables rangé dans les colonnes du lexique » (« Les mots anglais », Mallarmé : 949) s'émerveillait de leur chair et de leur ossature et songeait à leur « céde[r] l'initiative » (« Crise de vers », Mallarmé : 211). De « moyen », ils deviendraient « principe[6] » (« La Musique et les Lettres », Mallarmé : 646). Kandinsky voit avec jubilation les couleurs sortir des tubes :

> Ces êtres étranges que l'on nomme couleurs venaient l'un après l'autre, vivants en soi et pour soi, autonomes, […] et, à chaque instant,

5. Egaeus, dans le conte « *Berenice* » paru en 1835. Je donne ici ma traduction, qui diffère au début ("To muse for unwearied hours with my attention riveted to some frivolous device on the margin, or in the typography of a book") de celle de Baudelaire.
6. Je n'ai pas choisi Kandinsky et Mallarmé au hasard : leurs œuvres représentent (comme par ailleurs celles de V. Woolf et de G. Perec), chacune dans son domaine, un renouveau significatif.

> prêts à se plier librement à de nouvelles combinaisons, […] à créer une infinité de mondes nouveaux » (Bouillon 1974 : 114-115).

L'amour du trait et de la tache sera l'une des sources de « l'abstraction pure » : le processus de création s'est retourné (Voir Berretti : 2004).

Inutile de rappeler, dans *Un homme qui dort*, la fascination du personnage-narrateur pour les mots (« Tu peux encore t'étonner que la combinaison, selon des règles finalement très simples, d'une trentaine de signes soit capable de créer, chaque jour, ces milliers de messages. » (Perec 1967 : 64)). Dans *The Waves,* c'est surtout Bernard qui observe les mots, leur poids, leur corps : « *I begin to long for some little language such as lovers use, broken words, inarticulate words, like the shuffling of feet on the pavement.* » (Woolf : 169)

Le médium devient la source de l'œuvre, les mots créent les choses – même si, dans le texte, les noms produisent en apparence un (presque) semblable effet de réel.

Comparons :

> un homme avec une casquette blanche... deux voitures... une camionnette International Service... un taxi... un homme avec un papier sous le bras... un taxi... des gens qui traversent en courant... une camionnette de dépannage qui traîne une camionnette Protection Incendie (Choc) Bloc Feu... une camionnette Volkswagen orange... une camionnette Massina Maçonnerie... une camionnette blanche... [...] une camionnette des PTT dépannage avec une échelle. (*Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978*)

> une mère et sa fille, des enfants, des femmes âgées chargées de filets, un militaire, un homme aux bras lestés de deux lourdes valises, et d'autres encore, avec des paquets, avec des journaux, avec des pipes, des parapluies, des chiens, des ventres, des chapeaux, des voitures d'enfants, des uniformes,... *(Un homme qui dort*, p. 57)

et dans *La Vie mode d'emploi*, des personnages encore qui portent des objets, selon la contrainte que Perec expose par un schéma simplifié :

> La formule suivante :
>
> | | Dupont | Durand | Schustenberger |
> |---|---|---|---|
> | 1 | KV | BR | MC |
> | 2 | BC | MV | KR |
> | 3 | MR | KC | BV |
>
> qui n'est rien d'autre qu'un bi-carré latin orthogonal d'ordre 3 (trivial) donne la solution du problème : dans le premier chapitre Dupont aura

> un képi et une valise, Durand un béret et des roses, Schustenberger un melon et un chien ; dans le second, Dupont aura un béret et un chien, Durand un melon et une valise, Schustenberger un képi et un bouquet de roses; dans le troisième, Dupont portera un melon et des roses, Durand en képi promènera son chien et Schustenberger en béret coltinera une valise. (Perec 1979 : 52)

Dans *Un homme qui dort*, on voit déjà le retournement à l'œuvre. La fiction recourt à la citation, à un entraînement alphabétique ou allitératif entrecoupé. Cela est bien connu. La première énumération citée, enregistrement automatique pourtant, devient elle-même suspecte.

Dans *The Waves*, malgré la réputation purement descriptive du roman, on s'aperçoit que les dix interludes (passages en italique) ne donnent pas à voir « une maison au bord de la mer », mais juxtaposent des paragraphes dont chacun, dans le même ordre, est consacré à un élément de paysage.

D'autre part leur composition est surprenante.

Le dernier interlude est réduit à une courte phrase : « *The waves broke on the shore* ». Les neuf autres commencent par une indication de la hauteur du soleil dans le ciel [7] :

i. 1 *The sun had not yet risen.*
i. 2 *The sun rose higher.*
i. 3 *The sun rose.*
i. 4 *The sun, risen, no longer…*
i. 5 *The sun had risen to its full height. It was no longer…*
i. 6 *The sun no longer stood in the middle of the sky.*
i. 7 *The sun had now sunk lower in the sky.*
i. 8 *The sun was sinking.*
i. 9 *Now the sun had sunk.*

Ces phrases ou débuts de phrases ont un premier élément constant, « *The sun* » (« *Now the sun* » au neuvième). Ensuite, selon une symétrie inégale, de part et d'autre du verbe « *stand* » (i. 6), viennent dans une première suite le verbe « *rise* » (curieusement « *The sun rose higher* » vient avant « *The sun rose* »), dans la seconde le verbe contraire, « *sink* » (de même, « *The sun had sunk lower* » vient avant « *The sun was sinking* »). Mais les verbes « *rise* » et « *sink* » ne sont pas entièrement symétriques. Le premier peut désigner n'importe quel moment de l'ascension du soleil dans le ciel, jusqu'au plus haut, le second ne peut s'employer que pour le coucher ou ses préludes. En effet l'emploi de « *stand* » ne correspond pas au zénith, exprimé par une forme accomplie du verbe « *rise* ». « *Stand* » marque le

7. Les interludes (en italique dans le roman), se trouvent aux pages suivantes : V. Woolf : i 1. p. 5, i. 2 p. 20, i. 3 p. 52, i. 4 p. 77, i. 5 p. 105, i. 6 p. 117, i. 7 p. 129, i. 8 p. 147, i. 9 p. 167, i. 10 p. 211.

premier degré de la marche descendante du soleil. Selon la même symétrie boiteuse, « *higher* » (i. 2, repris par « *height* » (i. 5)) s'oppose à « *lower* » (i.7), de part et d'autre de « *middle* » (i.6). « *No longer* » apparaît trois fois, réponse à « *not yet* » (hapax). C'est un jeu de construction qui repose sur la modification (conjugaison) et le déplacement de très peu de pièces, et de pièces quelque peu symétriques par le sens.

L'ensemble des interludes présente de nombreuses reprises du même ordre, éparpillées, avec parfois, de la même manière, l'amorce d'un jeu systématique.

Voici un exemple de cette disposition : i. 3 §1 *The girl who had* […] *made* […] *the* ***water-coloured jewels*** […] *dance, now* ***bared her brows*** *and* […] *drove a* ***straight*** *pathway* ***over the waves.*** / i. 4 §1 *The sun, risen, no longer couched on a green mattress darting a fitful glance through* ***watery jewels, bared its face*** *and looked* ***straight over the waves.*** / i. 5 §1… *as if a girl couched on her green-sea mattress* ***tired her brows*** *with* ***water-globed jewels…*** À côté de reprises linéaires *(****water****-coloured jewels,* ***watery*** *jewels,* ***water****-globed jewels,* ou bien ***green****-sea* ***mattress, green mattress***), on voit des reprises presque circulaires : *bared her brows / bared its face / tired her brows* (manque « *tired her/its face* »). On trouve ailleurs *to bring out* ***circles and lines*** (i. 3 §5), *the formidable* ***corners and lines*** (i.5 §4), *upon the* ***corners and bosses*** (i. 6 §3) — la permutation complète demanderait en outre « *circles and bosses* ».

Il y a ainsi, au cœur des interludes, un noyau de mots et de constructions qui sont repris d'une page à l'autre — selon un dessin complexe et fuyant. La description minutieuse de « choses vues » tourne à la construction suivant un entraînement extérieur à tout paysage.

***Simplifier le monde***

L'initiative cédée aux mots, cédée dans un autre domaine à la ligne et à la couleur, quelles qu'en soient les modalités, tend à construire un monde en réplique au monde réel. Ces dispositions manifestent peut-être une recherche semblable à la démarche cognitive qui consiste, en sciences, à édifier peu à peu un « modèle » jusqu'à en obtenir les mêmes effets que ceux du réel. Mallarmé écrivant l'« Hommage » à Puvis de Chavannes à partir d'une double acception paradoxale du mot « sourde » (Voir Berretti 1996), Kandinsky créant au Bauhaus un tableau d'après l'effet de lutte que lui semble produire l'opposition diagonale entre un point noir très lourd et un faisceau de lignes fragiles[8], ou Georges Perec écrivant *La vie*

8. Kandinsky 1926 : Tableau 9 p. 203, et le tableau « Relation noire » (1924)

*mode d'emploi* ne procèdent-ils pas ainsi ? Ces constructions sont fondées sur le Nombre, la structure, elles fréquentent les mathématiques.

« Avec deux pages et leurs vers, je supplée, puis l'accompagnement de tout moi-même, au monde ! » écrit Mallarmé (« Planches et feuillets », 1893, Mallarmé : 196). « La Nature a lieu, on n'y ajoutera pas [...]. Tout l'acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés ; [...] ... simplifier le monde. » (« La Musique et les Lettres », 1894, Mallarmé : 67-68)

Dans *The Waves*, Louis veut, en se forgeant une vie sans défauts, « du chaos faire surgir l'ordre » (trad. Yourcenar : 183) (« *from chaos making order* » (Woolf : 119)). Rhoda, en détresse, songe à se rendre dans un musée : « *There shall I recover beauty, and impose order upon my raked, my dishevelled soul ?* » (Woolf : 115)[9]

Elle se rend au concert. Suit une évocation au vitriol de la salle de concert, dans la plus pure tradition de l'humour britannique. Les spectateurs s'y installent l'après-midi, somnolents, gorgés de nourriture, comme des phoques échoués sur des rochers. La cantatrice, volumineuse, sanglée dans sa robe de satin vert, avec un mouvement des lèvres comme pour téter, décoche son cri « Ahhh ! ». Les violonistes (comparés à des hannetons) comptent les mesures. C'est un tableau grotesque. Toutefois, le « ahhh ! » de la cantatrice, soutenu par la musique, accomplit un miracle :

> *(…) There is a square ; there is an oblong. The players take the square and place it upon the oblong. They place it very accurately ; they make a perfect dwelling-place. Very little is left outside. The structure is now visible ; what is inchoate is here stated ; we are not so various or so mean ; we have made oblongs and stood them upon squares. This is our triumph ; this is our consolation*[10].(Woolf : 116)

L'artiste crée un monde organisé, qu'il offre à tous. C'est par cet échange que l'homme se grandit et se console. Entre tous les arts, la musique est privilégiée. Elle propose des compositions de cris, de sons qui nous atteignent directement, elle est indemne de la présence des objets, (presque) pure structure à l'œuvre.

Dans *La vie mode d'emploi*, Bartlebooth est saisi par, « imprécise mais palpitante [...], une certaine idée de la perfection ». Il est de ces hommes

9 « Pourrai-je y retrouver la beauté, pourrai-je imposer l'ordre à mon âme bouleversée ? » (ma traduction)

10 « Voici un carré, voici un rectangle ; les musiciens prennent le carré et le placent sur le rectangle. Ils le placent avec le plus grand soin. Ils en font une construction habitable et parfaite. Bien peu est laissé de côté. La structure est devenue visible ; ce qui n'était qu'ébauché est maintenant établi ; nous ne sommes ni si inconsistants ni si médiocres : nous avons réussi à fabriquer des rectangles et à les faire tenir sur des carrés. C'est là notre triomphe, notre consolation. » (ma traduction)

« dont le désir serait, [...] orgueilleusement, de saisir, de décrire, d'épuiser, non la totalité du monde — projet que son seul énoncé suffit à ruiner — mais un fragment constitué de celui-ci : face à l'inextricable incohérence du monde, il s'agira alors d'accomplir jusqu'au bout un programme, restreint sans doute, mais entier, intact, irréductible » (Perec 1978 a) : 156).

Cette volonté d'établir, en face d'un chaos, une construction parfaite s'accompagne du souci de montrer, de quelque manière, l'impossibilité d'établir un « mode d'emploi ».

Le mot « clinamen », employé par Perec, en est un exemple. « Clinamen », dans Lucrèce ( *De natura rerum* livre II, v. 292), est traduit par H. Clouard « une légère *déviation* des atomes » (Lucrèce : 60). Il y a l'idée de quelque chose qui trouble l'enchaînement prévisible des faits. Pierre-Simon de Laplace affirmait, dans l'introduction à son *Essai philosophique sur les probabilités* (1814), qu'« une intelligence qui, pour un instant donné, connaîtrait toutes les forces dont la nature est animée, et la situation respective des êtres qui la composent, si d'ailleurs elle était assez vaste pour soumettre ces données à l'analyse, embrasserait dans la même formule les mouvements des plus grands corps de l'univers et ceux du plus léger atome : rien ne serait incertain pour elle, et l'avenir comme le passé serait présent à ses yeux ». Les scientifiques sont bien revenus de ce déterminisme. Le mot « clinamen » évoque l'imprévisibilité. Dans son entretien avec Ewa Pawlikovska, le 5 avril 1981, à Varsovie, G. Perec y fait allusion (à propos du chapitre disparu dans *La vie mode d'emploi*) :

> Il ne faut pas que [le système des contraintes] soit rigide, il faut qu'il y ait du jeu, comme on dit, que ça grince un peu ; il ne faut pas que ça soit complètement cohérent ; il faut un clinamen — c'est dans la théorie des atomes d'Epicure : « Le monde fonctionne parce que au départ il y a un déséquilibre ». Selon Klee « le génie, c'est l'erreur dans le système ». (Perec 1983 :70)

Voilà, trop rapidement évoqué, le faisceau théorique minimal que je voulais soumettre à votre appréciation critique. Il m'a semblé apercevoir, dans certains domaines où j'ai pu exercer des recherches, quelques éléments d'une problématique.

Le topos romanesque du regard d'un personnage soudain arrêté sur ce qui l'entoure, qui déclenche une description, devient un facteur déterminant et emblématique. Il engendre de nouvelles formes d'écriture, au-delà du descriptif. Ce regard arrêté, en outre, est le fait de l'écrivain, de l'artiste. La forme du monde, un instant perdue, se reconstruit pour le

personnage, est reconstruite par le créateur, selon d'autres modalités où l'objet isolé triomphe — ou se décompose. Parallèlement, le médium (la langue pour l'écrivain, la ligne et la couleur pour le peintre, le son pour le compositeur) apparaissent comme des objets concrets privilégiés. Indépendamment du réel, se substituant à ce dernier, ils se révèlent capables de lui apporter une réplique. Construction fondée sur le Nombre, ils l'éclairent, lui qui est inextricable.

Ne pourrait-on voir en d'autres lieux, aujourd'hui peut-être de plus en plus, que se manifestent dans les arts des tentatives pour éviter ce désir de musique et de mathématique et, bien au-delà du « clinamen », tenter de placer aux yeux de tous, directement et brutalement, le magma, le bouillon, le chaos ? Ce serait peut-être, à la manière du Bernin saisissant le bref intervalle de temps où David va décocher la flèche, où Daphné se transforme en laurier, une volonté de fixer l'instant de la destruction, des lumières éteintes – et ne peut-on vraiment jamais le ressentir comme durable ?

---

**Bibliographie**


Balzac, Honoré de

1967 [1833] *Eugénie Grandet* (GF)

Berretti, Jany

1996 « La nymphe et la source : écrire, traduire (sur un poème de Mallarmé) », *Nova Renascença*, vol. XVI, Porto, 99-121

2004 « Mallarmé, Kandinsky : le retournement », *Les Cahiers Stéphane Mallarmé*, volume I, automne 2004, (Peter Lang éd.), 51-74 (l'article a paru largement estropié)

Kandinsky, Wassily

1994 *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, traduit de l'allemand par Nicole Debrand, du russe par Bernadette du Crest (Denoël, « folio/essais ») [*Über das Geistige in der Kunst* 1912]

1974 *Regards sur le passé et autres textes* 1912-1922, éd. établie et présentée par J.-P. Bouillon, (Hermann, coll. « Savoir ») 114-115 pour *Regards sur le passé* (*Rückblicke*, 1913)

1995 *Point et ligne sur le plan*, traduction de Suzanne et Jean Leppien revue par Philippe Sers, (Denoël, « folio/essais ») [*Punkt und Linie zu Fläche*, 1926]

Lucrèce
1964 *De la nature*, traduction, introduction et notes par Henri Clouard (GF)

Mallarmé, Stéphane
2003 *Œuvres complètes* II, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, (« Bibliothèque de la Pléiade »)

Perec, Georges
1995 [1967] *Un homme qui dort* (Denoël, « Folio »)
1978 a) *La Vie mode d'emploi* (Hachette, « Littérature »)
1978 b) *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978*, enregistrement proposé sur France-Culture le 4 avril 1982, à l' « Atelier de Création Radiophonique »
1979 « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* », *L'Arc*, n° 76, 3e trim. 1979
1983 [1981] « Entretien Georges Perec/Ewa Polikowska » *Littératures* n° 7, printemps 1983, service des publications de l'université de Toulouse-le-Mirail, 70-76

Poe, Edgar Allan
1968 [1849] *Tales of Mystery and Imagination* (Londres, New York, Everyman)

Robbe-Grillet, Alain
1979 *Pour un nouveau roman* (Les éditions de Minuit, coll. « Critique »)

Sartre, Jean-Paul
1957 *La Nausée* (Gallimard NRF)

Woolf, Virginia
1963 [1931] *The Waves* (Londres, The Hogarth Press)

Yourcenar, Marguerite (traduction)
1986 [1974] *Les Vagues* (Stock)

**Sjef Houppermans**

# Futures hibernations. Renaud Camus en pleine forme


## Résumé

Renaud Camus est l'auteur d'une œuvre considérable où la question de la forme et de l'informe joue un rôle de tout premier plan. Que ce soit dans ses textes romanesques, dans ses essais, dans ses « guides » ou dans les nombreux tomes d'un journal unique ainsi que dans les pages de ces vastes conglomérats textuels que sont les *Églogues* sur papier ou *Vaisseaux brûlés* sur l'Internet, la recherche de la finesse des formes, de l'élégance dans les élans et de la grâce des formules imprègne ces créations de bout en bout.

Dans ce cadre, on étudiera plus particulièrement la description des paysages, exemplaire de l'esthétisation du réel chez Camus, et d'autre part le jeu avec la forme de la photo. Dans le prolongement de cette approche sera développée une réflexion sur l'art poétique de l'auteur.

## Abstract

Renaud Camus is the author of a considerable oeuvre wherein the question of form and the formless plays a key role. In his novels as well as in his essays, his "guides" or the numerous volumes of his unique diary on one side, and in those vast textual conglomerations that are the *Églogues* as a book or *Vaisseaux brûlés* as a creation for internet on the other, the subtlety in formal research, the elegance of the poetical inspiration and the graciousness of the language pervade those works entirely.

Within this framework we propose to consider more in detail the description of landscape as it is perfectly exemplary for the way Camus imposes his aestheticization on reality as well as in his realisations as a photographer. We further shall try to extend this analysis to give some indications on the poetics of the author.


**MOTS-CLÉS / KEYWORDS :**

Renaud Camus, paysage, photo, Églogues, Journal, *unheimlich*

### *1.Les* Églogues

Si on parle d'hibernations, il n'est pas interdit de penser au chauffage déficient du venteux château de Plieux où réside notre auteur, chauffage dont il se plaint à mainte reprise dans son Journal. Pourtant, on peut songer aussi à un futur volume des *Églogues* dont les titres disponibles à ce jour sont les suivants : *Passage, Échange, Travers 1, Travers 2 Été et Travers 3 L'Amour l'automne*. Après le labyrinthe polymorphe du néo-néo-romancier et les mosaïques multicolores du postmoderniste, nous avons vu passer une maturité abondante et une saison de douce mélancolie : ne pourra-t-on s'attendre à voir bientôt se cristalliser les blanches sphynges des glaces ? Il s'agit donc de formes où l'aspect physique (être en forme) est inextricablement lié à la forme affective et à une certaine idée de l'esthétique.

Pour Renaud Camus, les questions de forme ne sauraient se poser suivant une terminologie purement et simplement subjective ; la forme n'est pas déterminée par l'image narcissique dans le miroir. Au contraire, partout l'auteur déclame : « La Forme, c'est les autres ». Ainsi le morphophile s'oppose-t-il à des notions telles l'individuel, le propre, l'originel ou l'authentique. La figure que l'on (se) compose ne vise pas à « être soi-même », mais à entrer dans un réseau de liens et de communications ; elle est une figure de culture. La forme, c'est donc le langage institué, le style, la rhétorique, l'élégance de la langue héritée, le respect de la tradition. C'est d'ailleurs également la signification du titre *Églogues* pour Camus : ce sont les mots des autres qui constituent le corps du texte (ex-logos, ce qui provient du discours d'autrui, la grande voix de l'univers). Les mots « passage », « échange » et « travers » vont dans la même direction : les textes en question constituent une vaste plate-forme de citations, allusions, associations, variantes provenant d'écrits et de discours des quatre coins du monde et de la bibliothèque universelle, fiction arrangée, modulée et concertée tout au long de la série des livres.

### *2.Le Parc*

Pour Camus, le mot clé par excellence qui guide l'exploration scripturale c'est PARC, et ce parc-là, c'est tout d'abord le grand jardin de la maison de Chamalières où se passe fort sage avant tout passage l'enfance dorlotée par la mère. Ensuite le fragment ARC par exemple servira à établir ponts et chaussées mais les souvenirs du parc des débuts, du jardin d'Éden, insisteront irrésistiblement à tous les niveaux. Pour n'en nommer que trois : le compositeur Duparc, le plus grand des créateurs français de chants, dont surtout les mises en musique de poèmes de Baudelaire traduisent merveilleusement l'élan (post)romantique vers un ailleurs à retrouver, hante les *Églogues* comme une mélodie qu'on entend depuis un

horizon lointain ; parmi les citations en langue étrangère s'imposent avec la plus remarquable obstination celles en italien provenant du roman *Le Jardin des Finzi-Contini* de Bassani (et du film qu'en a tiré Vittorio da Sica). C'est l'histoire de l'effondrement d'un jardin représentant la dévastation d'un univers (et symbolisant à sa façon les horreurs de la Shoah). « Giocate, giocate pure » se répète le cri de l'insouciance dont on connaît le tragique avenir. Le Parc, c'est la forme idéale, arcadienne, mais aussi le Paradis d'où l'on est chassé. Le Parc en troisième instance nous fait pénétrer jusqu'au cœur de l'énonciation, car si *Passage* est publié sous le nom de Renaud Camus, *Échange* se verra affublé du pseudonyme Denis Duparc[1] alors que *Travers* selon la couverture est une coproduction de Renaud Camus et Tony Duparc[2] et que *L'Amour l'automne* a comme scripteurs J. R. G. Le Camus (où se devine la silhouette de Le Clézio) et Antoine Duparc (le sculpteur qui se spécialisa dans le modelage des anges). PARC, c'est le lieu de tous les départs et de tous les retours : c'est pourquoi l'auteur signe tel texte *P. A.* petites annonces, bouteilles jetées à la mer pour se retrouver RC[3].

Les *Églogues* constituent ainsi à la fois les réseaux très complexes de la parole des autres (à tous les niveaux), et la profonde tendance au cratylisme, c'est-à-dire à donner un sens au signifiant, à exclure l'arbitraire : la forme constitue l'essence. Tout cela est intimement lié dans un univers sans frontières, et il faut enlever les ficelles pour que la découverte de cette homogénéité retrouvée soit maïeutique ; le lecteur, à sa joie, à sa surprise, pour une superbe prime de plaisir, s'aperçoit qu'en effet tout provient du Jardin d'Éden, du PARC. L'objet du désir surgit fantasmatiquement dans le flux du dynamisme permanent, alors que la fuite d'Éros prend forme dans les croisements, les rencontres, les coïncidences. Si d'une part la massive surdétermination risque de causer une saturation, un état grumeleux de la pâte, d'autre part le clinamen crée la surprise, la déviance, le tour d'écrou supplémentaire qui garantir la fluidité. C'est que Camus est avant tout l'élève de Barthes et par conséquence grand amateur de bathmologie : il convient de ne jamais arrêter la ronde des arguments, la parade des figures ; il y a toujours une variante, une nuance, une objection à ajouter (telle l'inépuisable épanorthose chez Beckett). C'est donc le repli, le second pli, le plissage intime du baroque plutôt que d'être dérive folle ou exubérance décadente (dont se profile pourtant constamment la

1. Serait-ce sur la bretelle Saint-Denis / Duparc qu'il faisait du stop ?
2. Interférence avec le nom de l'auteur Tony Duvert également et large ouverture ainsi sur les virtualités de tous les vairs.
3. Hersé si l'on veut dans la lignée de Hergé et de herbé (terre amadouée mais également château défendu).

silhouette). On détecte une tendance romantique également dans l'amour du sublime et dans les frayeurs devant l'abîme, car c'est là l'autre face des vastes amoncellements et des stratifications multipliées. On lira alors surtout (sur internet) *Vaisseaux brûlés*, les cent entrées et les sous-compartiments virtuellement interminables.

### *3. Le Journal*

Le journal de Renaud Camus est publié régulièrement depuis 1987 (*Journal romain 1985-1986*). Le seizième volume (*Corée l'absente, journal 2004*) a paru en 2007[4]. Il s'agit de vastes livres de 400-500 pages en moyenne dont un des premiers soucis est l'exhaustivité : la vie physique, les problèmes et les joies de l'habitation (la demeure de Camus est le seigneurial château de Plieux dans le Gers), les rencontres et les relations (dans tous les domaines), les voyages et les visites, les événements culturels, la politique et ses avatars, la dégradation des paysages, l'évolution de la langue et des mœurs, les problèmes (et les joies) de l'écriture et de l'édition. Le journal se veut personnel et littéraire, critique et élégiaque, saisi sur le vif et nourri de réflexions, un cheminement et une fugue, projet et coup de hasard, témoignage et cri de cœur, arche et bouteille jetée à la mer.

Les créateurs, peintres, compositeurs, architectes, auteurs occupent une place importante dans la vie de Camus et ils surgissent à quasiment toutes les pages du journal. Grosso modo, on peut dire que deux facteurs déterminent le rôle de ces compagnons de route : la permanence et la vigueur de la grande tradition — d'abord française — et la richesse des œuvres — à strates multiples, permettant de nuancer et de remodeler infiniment le sens. La manière dont le paysage abrite et porte partout les événements et les méditations lui donne un rôle de tout premier plan.

Ici, nous nous proposons d'accompagner Renaud Camus dans le paysage composite et multiforme que constitue *Rannoch Moor*, le livre, le journal de 2003. Rannoch Moor proprement dit, la région sauvage de 130 kilomètres carrés à l'ouest du Lac Rannoch en Écosse forme le centre du journal. Le mot signifie : les landes des fougères. Celui qui est fou du Gers (et de sa « bonne » prononciation) erre donc dans ces parages à la recherche du plus sauvage que chez soi, de ce *ça* à sublimer, de la coïncidence magique de forme et informe. Sur place, il procède surtout par voie de reconnaissance et de mise en carte, en discours, en texte. De retour chez lui, il se hâte de repérer son pays personnel apte à être domestiqué, fût-ce le lopin du voisin. Le nom le prédit : Rannoch Moor combine et fait fusionner ROMAN, NOCH et OR : l'œuvre au noir qu'est le texte littéraire transforme la nuit en or. C'est l'essentiel du trajet de cette année

4. Automne 2008 paraît *Le Royaume de Sobrarbe, journal 2005* (Fayard).

2003 qui débute par des randonnées en France, s'enfonce ensuite au plus profond de l'Écosse et se termine par les très concrets travaux de la terre et du bois.

*4. Paysages*

Malgré les nombreuses dégradations dont se lamente le livre, le chasseur de lumière peut découvrir certaines beautés résiduelles. Parfois cette occasion se présente dans l'immédiat environnement, au château, à Plieux ou tout près. Citons par exemple l'entrée du 5 mars :

> Hier après-midi, après ces longues semaines de froid et de temps gris, on se serait cru au printemps. Je suis descendu avec les chiens jusqu'à la rivière. Je dois reconnaître que la petite vallée qui nous sépare d'Enduré est encore à peu près intacte. De la « clairière de l'étant », on ne voit rien de laid. La ferme d'Enduré, qui clôt le point de vue à l'endroit le plus élevé de cette combe, là où elle rejoint le plateau, n'a pas encore subi l'affreux décrépissage qui souille l'une après l'autre toutes les maisons du pays. Quant au manoir lui-même, il buvait le premier grand soleil de l'année de toutes ses portes-fenêtres alignées, grandes ouvertes. (137).

Caractère intact, non-souillé, ouvert qui réunit la vallée, le promeneur et le soleil printanier ce qui nous prouve qu'il s'agit toujours de circuits, de réseaux, de connexions en chaîne. Quelques pages plus loin cette toile va s'étendre encore plus significativement à quelques kilomètres de la maison quand « par une belle après-midi de la mi-mars on aurait dit que tout le printemps avait décidé d'abattre ses meilleures cartes, les plus délicatement irrésistibles, dans le silence aux mille fleurs (mars est très " 1440 " , toujours, très " jeunesse d'Agnès Sorel ") ». Le paysage invite à l'envol culturel, au prolongement historique, à la rêverie nervalienne. Le postmodernisme de Renaud Camus diffère essentiellement de ce qu'on entend souvent par cette dénomination où l'aspect de mélange, de brouillage, d'interférence domine. Chez lui un goût prononcé de la symétrie classique, l'élan vers l'infini des désirs baroques, la sensibilité mélancolique des romantiques et l'individualisme des modernes se conjoignent suivant une formule éclectique. Cette tendance se reflète dans la préférence pour telle sorte de paysage : « Je donnerais n'importe quoi pour vivre dans un pays *beau*. Mais je ne suis pas sûr qu'il en reste — d'autant que je voudrais que mon pays beau fût chargé d'histoire, aussi, et même d'une histoire qui fût plus ou moins la mienne, celle de ma culture » (193). L'auteur aime à composer ces échafaudages où les composantes culturelles, historiques, érotiques, sensuelles et esthétiques se marient.

Cette forme complexe est à l'image de ses propres livres qui sont souvent fortement stratifiés. C'est le cas des *Églogues* plus particulièrement, mais encore des compositions que constituent *P. A., Du sens, L'Inauguration* ou même le journal. Ainsi telle journée dans *Rannoch Moor* sera débitée en tranches alternant pour un meilleur effet de mise en réseau complexe (ainsi page 504). Le 27 avril, le dispositif arrêté lors d'une lecture dans le jardin haut part du *Léviathan*, le livre de Hobbes et de Pierre lisant de son côté suivant

> la très longue perspective qui en ce point précis se creuse à travers les arbres de la Chartreuse de Plieux, en contrebas ; le regard, l'empruntant, est conduit par elle avec sûreté jusqu'aux cèdres du parc d'Enduré, de l'autre côté de la première petite vallée ; il les survole sans mal et il arrive à la pleine campagne ensoleillée, très verte, et que, par un miracle dont on ne saurait trop rendre grâces à la Providence, rien dans le cadre rigoureusement serti par le faîte des marronniers et des araucarias de M. de Rigaud, ne dépare ; au centre se dresse le lointain clocher de Castelnau-d'Arbieu ; et au-delà, très au-delà, tout à fait au fond de ce gouffre inauguré par les phrases du *Léviathan*, donc, les Pyrénées couvertes de neige, resplendissant dans la lumière. (210).

Dispositif à connotations mythiques, où la verte campagne suivant son enchevêtrement de perspectives est la voie qui permet en s'engouffrant le passage du monstre à la montagne qui se montre dans son absolue pureté. La dimension mythique permet momentanément un « échelonnement d'images merveilleusement composé » où toute coupure disparaît.

### *5. Évasions*

En Écosse, c'est la rudesse du paysage qui ne cesse d'exercer ses charmes, les hauteurs et les lochs ainsi que les landes désolées invitent à des méditations poétiques comme celle-ci :

> Des rives du petit loch Meadie, en repartant vers le nord, nous vîmes une île enchanteresse, empanachée qu'elle était, bord à bord, d'arbres élancés et touffus qu'on eût dits choisis pour un tel lieu par l'Ellisson de Poë, tandis que ce n'était alentour que vide et vide encore, au demeurant admirable […] (465).

On ne sera pas étonné de retrouver les lieux du titre avec leur potentiel d'absence, où le paysage ne s'abîme pas seulement dans ses brumes mais encore dans l'errance du désir :

> De la plage du loch Laidon, curieusement aimable et sableuse, on contemple au sud cette énorme bouchée de néant, Rannoch Moor, la lande de Rannoch, qui s'achève en une ligne de montagnes désertes, bien sûr. Mais justement elle ne *s'achève* pas. On sait bien qu'au-delà

> il y a plus de solitude encore […] plus d'absence, plus de rien modelé par la bruyère […] (441).

C'est cet aspect d'être sans limite qui donne sa suprême valeur au paysage (128), de faire reculer infiniment l'objet de désir, de retarder éternellement la jouissance. La fétichisation du paysage tel que le préfère le grand tourisme va à l'encontre de ce désir. Mieux vaut probablement être étranger dans ces parages (*Travers* 3, 389), prendre ses distances, pouvoir regarder d'une certaine distance. Le paysage doit être mis dans un écrin, pourvu d'un écran, inséré dans un dispositif qui ne soit pas seulement spatial, mais encore sentimental et esthétique. Cette approche esthétique, parée de notions sacrées, glorifie les distances, l'approche par larges circonvolutions, la jouissance des reflets lointains. C'est par excellence la vue des Pyrénées à l'horizon telle que peut l'offrir une soirée d'été en Gascogne qui remplit ce désir d'adoration jouissive.

### *6. Réflexions*

Sur ce point Renaud Camus peut combiner diverses orientations théoriques. Il compare les développements sur le paysage de deux auteurs qu'il estime, Jacques Dewitte et Alain Roger[5]. Mais pour ce qui concerne l'idée du paysage il ne saurait suivre l'avis de Roger qu'il caractérise comme constructiviste :

> Ainsi le paysage selon Roger n'est-il qu'une élaboration du goût, des préjugés selon leur évolution : cette position impliquant qu'il n'y a pas à porter le deuil de tel ou tel état du paysage, mais plutôt à élaborer les instruments permettant d'apprécier et d'aimer celui qui nous est soumis. (592).

La préférence de Renaud Camus se situe nettement du côté de Jacques Dewitte dont il résume les propos comme suit :

> Dewitte dans son anticonstructivisme n'est pas naturaliste pour autant, ni substantialiste. Il reconnaît que la réalité n'a de réalité pour nous qu'à travers l'appréhension que nous avons d'elle, nécessairement dépendante de l'appareil conceptuel plus ou moins développé que nous appliquons à son déchiffrement. Mais il insiste sur son caractère

5. D'Alain Roger, Camus mentionne les deux titres suivants :
*Nus et paysages*, Aubier, 2001 et *Court traité du paysage*, Gallimard, 1997.
Pour Dewitte il renvoie surtout à l'article suivant :
« L'artialisation et son autre. Réflexions critiques sur la théorie du paysage d'Alain Roger » in : *Critique ;* (1998), afl. 613-614, pag. 348-366 (19) / 1998.
Depuis Jacques Dewitte a publié une importante étude intitulée *Le pouvoir de la langue et la liberté de l'esprit* (Michalon, 2007).

> résolument *autre, toujours déjà là, extérieur à nous-mêmes* et à la perception que nous en avons[6]. (592)

Ainsi, il ne s'agit pas de s'approprier le paysage mais de se mesurer à lui, de (re)trouver sa juste mesure en face du paysage. Pour parler en termes de désir : cet *autre* en tant qu'objet du désir ne cesse de s'éloigner et c'est dans cette mise à distance (dans ce *fort-da*) que se constitue notre mise en place. L'œuvre d'art par voie de sublimation essaie d'arranger des rencontres entre l'*autre* et l'Autre, ce dernier considéré comme l'ensemble des moyens de symbolisation (dont les réalisations esthétiques). Il y aura dans le *Journal* une confrontation suivie entre les paysages et les arts. Les lectures notamment ne sauraient s'isoler : l'auteur fait participer chaque élément de sa vie, de sa construction journalière, de son écriture à la constitution d'un *corps d'ensemble* où de chaque élément partent des rayons visant une homogénéisation idéale. Car le manque essentiel du monde n'est-il pas d'être morcelé, fragmenté, gadgétisé ? Ainsi le jardin de *Tristram Shandy,* l'horizon de Tocqueville, les vastes plaines de Hobbes et les perspectives de Platon se joignent-ils aux traversées du promeneur enchanté.

Le style de Renaud Camus s'y reflète également :

> Je crois vraiment que beaucoup des particularités de mon « style », si j'ose dire, de ma « manière », de mes différentes « manières » littéraires, tiennent au caractère inlassable, inépuisable, en moi, de la rêverie, essentiellement topographique ; et d'autre part à son instabilité » (648).

Ainsi il vogue de lieu en lieu pour connecter les endroits privilégiés et leur donner place dans un univers esthétisé. Le paysage entraîne vers l'œuvre d'art, et la création esthétique relance la rêverie sur la route du paysage. L'esthétisation vise donc avant tout l'unité, la complétude, l'homogénéité. Le paysage anglais reflète par préférence la peinture de Constable et plus généralement l'auteur peut s'exclamer lors du voyage estival : « Pareilles heures et pareils paysages, pareils *ciels* surtout, sont une inégalable introduction à la peinture anglaise ; à la littérature anglaise ; à la pensée anglaise ; au sentiment anglais de la vie. » (401)

Ces arrangements peuvent prendre une allure très concrète : parfois ce n'est pas la réminiscence picturale qui enrichit le paysage mais c'est par une nouvelle construction spatiale et sentimentale que l'effet esthétique est visé : « Nous nous sommes d'ailleurs donné beaucoup de mal pour essayer d'apercevoir Culzéan d'un peu loin et du contrebas, afin de le voir ressembler à ces châteaux marins du Lorrain, qu'il évoque si fort, sur son rocher battu des flots » (489).

---

6. Dans mon étude *Marcel Proust constructiviste* (Rodopi, 2007), je tente de montrer que le texte dans son évolution procède suivant les directives de cet *autre* qu'est le désir.

Ultime comparaison : le paysage et le livre. Telle page de *Travers* 3 peut en proposer une matérialisation mallarméenne (128) et dans le journal on trouve la remarque suivante au sujet des monts d'Auvergne : « C'était un spectacle tel qu'il s'en rencontre dans les livres, sur double page, et dont on ne pense pas qu'il puisse jamais vous être offert » (44). D'ailleurs peut-être que dorénavant — « contre la marée galopante de la banlieue universelle » — il est préférable d'avoir recours aux livres pour chercher les paysages qu'on aima « dans Virgile, dans Rousseau, dans Chateaubriand, dans Toulet, Larbaud ou Gustave Roud. » (96).

Toute l'esthétisation vise l'harmonie, l'unité, l'intimité du foyer, l'intégralité et la pureté d'un objet du désir retrouvé, paysage de rêve, Arcadia où nul sevrage ne menace, sites riants et variés à la Poussin, d'un classicisme noble que n'entame nulle maculation discordante. C'est le temps suspendu de la jeunesse que reflète cet endroit privilégié.

### *7. Coupures*

Pourtant, comme on sait, Renaud Camus combine les deux grandes orientations, celle de l'enfant trouvé et celle du bâtard (suivant la terminologie de Marthe Robert) ; il caresse tantôt les (pseudo-) objets du désir jusqu'à la fétichisation où la métaphore brille dans son écrin lustré, mais il se lance encore tantôt sur les métonymiques voies où le désir prend la clé des champs et vagabonde en expéditions libres et libertines. Dans *Rannoch Moor*, on peut distinguer aussi les travaux et autres occupations suivant les saisons là où le printemps réveille les terres de France, alors que l'été se déroule sur les landes écossaises. De retour en France, replié sur le domaine seigneurial, l'automne et le début de l'hiver vont nous montrer un autre Renaud. Les délices d'Armide reculent à l'horizon et c'est le siège du pays sauvage qui entraîne le chevalier dans toute sa fougue. Le lion saute sur sa proie (étant né le 10 août 1946, c'est le signe zodiacal qui préside pour ce conquérant impétueux et solaire[7]). Le 29 octobre 2003 donc on trouve l'entrée : « Cependant je viens de faire une découverte qui pourrait bien changer ma vie ici ». Il s'est décidé ce jour-là à entrer dans le bois de son voisin Monsieur Rigaud, considéré jusque-là comme « impénétrable » (« tout juste m'arrivait-il de couper à travers son flanc nord » (663), phrase qui d'emblée marque l'aspect physique de l'affaire). Une première escapade permet d'inaugurer une « délicieuse clairière » avec Pierre. Cette initiale pénétration ne fait qu'inciter à d'autres coupures et à des « infractions » successives ; « remonte en moi, d'ailleurs jamais bien éteinte, la vieille passion et pulsion enfantine d'administrer, de gouverner, d'ouvrir

7. Selon l'astrologie chinoise l'année 1946 est une année du CHIEN (XU), plus précisément le chien de feu, digne origine d'un grand cynophile.

des routes et des passages, de créer des villes et des ports, en l'occurrence des carrefours, des lieux de repos et des accès divers » note l'explorateur (664). Ainsi, en compagnie de Pierre, « c'est muni[8] d'impressionnantes cisailles que nous nous rendons vers ces terres sauvages, tous les jours en début d'après-midi ». Cette « source inépuisable d'enchantement », cette forêt enchantée, est en réalité de nature ambivalente. D'une part elle excite le débroussailleur sans merci, d'autre part elle incite à se créer un royaume secret. Ainsi peut-on lire :

> Souvent les sentiers qu'on distingue se continuent sous de très épais taillis, et un homme, à moins de ramper, ne peut pas les suivre. J'en conclus qu'ils sont tracés par des animaux et non par des chasseurs, et je m'en réjouis. Je préférerais que cette petite forêt soit aussi peu fréquentée que possible. (665).

Ouvrir et refermer, blesser et recoudre, s'approprier le paysage et en faire son trésor unique. L'activité est décrite comme un vrai « délire », fièvre, extravagance, qui peut se comprendre aussi comme retour à l'élémentaire, à la dimension bestiale, loin du lire de l'intellectuel, combiné toutefois avec le désir de l'ordre, du rangement, extase de celui qui veut garder sa place. Orphée vaguant entre la harpe et la séduction des Bacchantes. L'ensemble du plan se résume dans la figure de l'infini qui d'une part se rejoint partout et d'autre part ne se termine jamais. C'est le parcours rêvé des textes et le bois enchanté devrait probablement se (dé)lire en bibliothèque.

La dernière entrée sur ce sujet (celle du 28 décembre, le jour des Innocents) précise encore l'héroïque travail du conquérant « certains jours je rentre à la maison le visage en sang, les poignets et les avant-bras déchirés de toute part » (751), véritable initiation rituelle à laquelle s'ajoute la conscience de s'emparer des biens d'autrui (adoucie toutefois par l'attitude apparemment bienveillante des voisins). « Tous les jours je suis plus attaché à ce nouveau parc », note-t-il. Voilà le mot qu'on attendait depuis un bon moment ; Antoine du Parc rejoint son domaine. L'expérience déchirante résulte dans un acmé de plaisir : « J'en jouis beaucoup[9] » (752).

La forme suprême c'est de revenir à l'autre comme objet de désir premier au sein même de l'univers des autres, dans les formes d'autrui. La Forme, c'est la forme de l'autre.

---

8. *Sic* : le conquistador est foncièrement seul.
9. L'auteur approuve la remarque de Flatters (Marcheschi) que chez lui la pulsion cartographique serait particulièrement développée. Il se rapprocherait ainsi de Claude Ollier : le cartographe et l'érographe se rejoignent pour les *sentimental journies*.

*Photo 1*

*Photo 2*

***8. La Photo***

L'érographe est un photographe, celui qui écrit avec la lumière. La photo que Renaud Camus pratique de plus en plus est la quintessence de la mise en forme. Dès les *Églogues* elle joue d'ailleurs un rôle important. Dans *Passage* on trouve plusieurs pages d'images photographiques qui entretiennent une relation complexe avec le texte écrit. Ainsi la photo qui porte la légende « Grande beauté des femmes sur les terrasses ». [photo 1]

*Photo 3*

Les phrases qui entourent cette même mention page 30 nous présentent l'oncle Heurtebise qui est dévoré par des requins blancs dans le port de Véracruz. Le jeu intense avec les signes ne peut pas cacher qu'un abîme s'ouvre à l'endroit de la *vraie croix* où la castration inaugure la loi et la langue. La chaîne du désir se poursuit dans d'autres photos, telle celle de Proust qui joue à la guitare sur une raquette de tennis (« *playing for love* ») ou encore l'image d'un homme qui bande (pointant vers arc, à RC, parc etc.). [photos 2 et 3]

Dans un entretien de Roland Barthes avec Renaud Camus[10], l'auteur de *La Chambre claire* dit au sujet des photos dans *Passage* :

> La photographie sidère, et si j'emploie ce mot c'est bien sûr pour sa valeur dans le champ psychanalytique. Par vos photographies et vos citations (qui sont des tableaux vivants langagiers, finalement), il y a dans votre texte la présence d'un effet de sidération, de fascination, qui est tout simplement la présence de l'inconscient. C'est extrêmement important. Car nous avons parlé des mécanismes de génération, de transformation, mais votre texte est aussi un espace pulsionnel, où il y a tout ce qui bouge dans le sujet, c'est-à-dire dans le sujet que vous êtes et dans le sujet-lecteur. Ces photographies nous permettent d'accéder à cette dimension qu'on appelle, justement en psychanalyse, l'imaginaire : cela qui est détaché, comme la photo, et dont, pourtant, on ne peut se détacher.

*Photo 4*

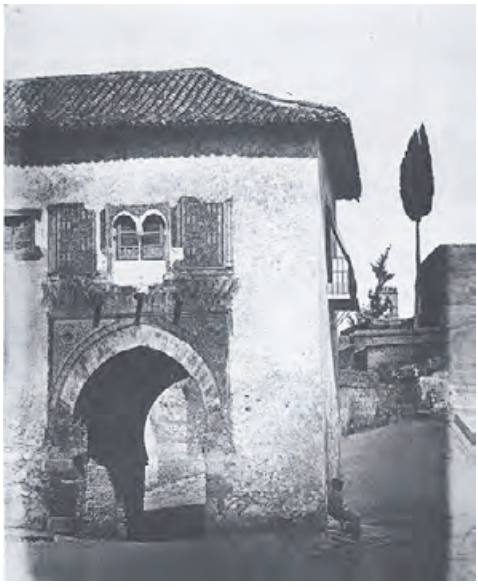


*Photo 5*

Dans les autres volumes des *Églogues,* des photos ouvrent le texte et servent d'exergue ; ainsi le tableau de Monet « Été » au début de *Travers 2 — Été* : une femme assise y lit une lettre dont le message illisible constitue un prolongement des signes du livre et se perd dans les plis de sa robe où se devine « l'origine du monde ». [photo 4]

Pareillement les séries de photos qui accompagnent *Vaisseaux brûlés* forment des suites déclinant les stases et les glissements du désir. Ainsi il y a toute une série d'entrées sur le très barthésien « j'aime… ». D'autre part l'une des photos, qui représente l'Alhambra de Clifford, donne l'impression

10. Réédité dans *Œuvres complètes*, vol 4.

*Photo 6*

d'être une sorte d'Art poétique, car elle renvoie à un passage de *La Chambre claire* où Barthes écrit à son sujet qu'elle est « habitable », et non seulement « visitable ». Cet endroit fait partie des lieux que Barthes lie au corps maternel comme espace *heimlich* ; c'est-à-dire que c'est l'ultime havre des errants, le paradis où règne la mère, maman. [photo 5]

Hors fiction, Renaud Camus a rassemblé ses photos dans la vaste suite qui s'appelle *Le Jour ni l'Heure*, titre qui est de biblique origine et qui problématise la relation au temps en privilégiant l'instantané. Cette succession d'images présente une alternance de la forme paradisiaque et de sa mélancolie, de son évanescence, de sa réapparition chez les autres également. Pour le château de Plieux, présumons que la forme idéale est celle où la tour semble disparaître dans la terre nourricière. [photo 6]

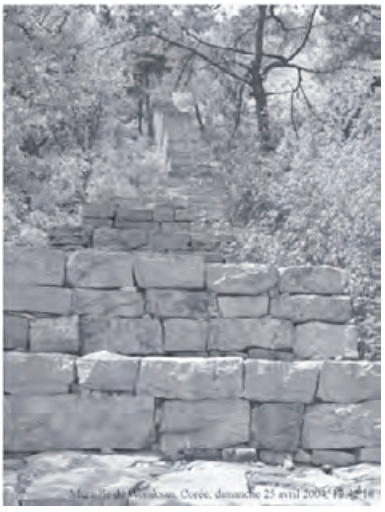


*Photo 7*

Et le sujet se détourne tel le mélancolique voyageur de Caspar-David Friedrich quand l'objet du désir s'évade. Les lieux sont habités d'absence, ce que montre aussi de façon très claire la couverture de *Corée l'absente* qui montre la Muraille de Woraksan, en fait un large escalier qui

*Photo 8*

*Photo 9*

s'élève vers un hors-vue asymptotique. [photo 7]

Tout désir s'ouvre absolument là où chaque trace de présence évoque l'absence. C'est cette absence-présence que le photographe Camus traque lors de ses voyages.

Nous en trouvons une belle illustration dans les différents volumes de ses *Demeures de l'esprit*[11]. Là il s'agit des maisons des grands auteurs ou savants dont l'esprit continue à s'imposer à la pierre. Ailleurs (dans la série *Le Jour ni l'Heure*) de nombreuses pierres tombales scandent les randonnées du voyageur. Et la pierre s'associe à l'image du compagnon chéri, Pierre donc. Il faut lier cet ami à la solidité de la demeure, le montrant encadré des pierres de Plieux, en rêvant, en lisant. [photo 8]

Le complément de ces portraits de l'autre se détecte dans la série d'autoportraits figurant en tant que signature visuelle. Régulièrement on constate pourtant que ces images ne sont que de vagues réflexions indirectes (dans une fenêtre ou autre surface miroitante). [photo 9]

On oserait conclure que malgré tout narcissisme apparent que la critique signale dans l'œuvre camusienne, l'absence de l'auteur qui n'apparaît que sporadiquement, en filigrane, par pose de silhouette, ombre passagère, se projette par ricochet dans les formes de l'autre, dans le choix précis et précieux de tout détail lumineux.

En guise de conclusion regardons les photos qui répondent le plus directement au titre de la galerie (*Le Jour ni l'Heure*). Leur caractère « unhei-

11. Volume 1 sur le sud de l'Angleterre, vol. 2 sur le sud-ouest de la France et le troisième volet sur le nord de l'Angleterre (Fayard 2007-2009).

mlich » insiste tout particulièrement. La première photo de cette suite datant de 2006 porte comme titre « La Mort à la fenêtre » avec la légende « Watch therefore, for you know neither the Day nor the Hour » (tirée de l'évangile selon Matthieu). C'est un tableau de Jean-Paul Marcheschi exposé à Plieux. Les deux autres photos portent le titre « The Day nor the Hour » et « Le Jour ni l'Heure » comme pour souligner le caractère universel de ces images. Le crâne frangé de rouge surgit brusquement comme dans une anamorphose et accentue de la sorte la présence à la fois

*Photo 10*

*Photo 11*

*Photo 12*

cachée et surexposée de la mort, l'étrange familiarité de la Grande Absente qui se dissimule dans les plis de l'intimité. La photographie y exhibe son essence, sa *spectralité* : la fixation concrète et matérielle de la lumière et des images ouvre les yeux à une réflexion sur les apparences de la vie, sur les apparitions et les évanescences, sur leur informe au moment où le feu lumineux s'éteint. [photos 10, 11, 12]

Université de Leyden (Pays-Bas)

**Bibliographie :**

Renaud Camus, *Églogues*
– *Passage* ; Renaud Camus (Flammarion ; 1975)
– *Échange* ; Denis Duparc (Flammarion ; 1976)
– *Travers* ; Renaud Camus et Tony Duparc (Hachette ; 1978)
– *Été (Travers II*) ; Jean-Renaud Camus et Denis Duvert (Hachette ; 1982)
– *L'Amour l'Automne (Travers III*) ; J.R.G. Le Camus et Antoine du Parc (P.O.L. ; avril 2007)

Renaud Camus, *Journal* :
– *Journal romain* (1985-1986) (P.O.L ; 1987)
– *Vigiles* (Journal 1987) (P.O.L ; janvier 1990)
– *Aguets* (Journal 1988) (P.O.L ; décembre 1990)
– *Fendre l'air* (Journal 1989) (P.O.L ; novembre 1991)
– *L'Esprit des terrasses* (Journal 1990) (P.O.L ; juin 1994)
– *La Guerre de Transylvanie* (Journal 1991) (P.O.L. ; septembre 1996)
– *Le Château de Seix* (Journal 1992) (P.O.L. ; novembre 1997)
– *Graal-Plieux* (Journal 1993) (P.O.L. ; décembre 1998)
– *La Campagne de France* (Journal 1994) (Fayard ; avril 2000)
– *Les Nuits de l'âme* (Journal 1996) (Fayard ; octobre 2000)
– *La Salle des Pierres* (Journal 1995) (Fayard ; novembre 2000)
– *Derniers Jours* (Journal 1997) (Fayard ; avril 2002)
– *Hommage au Carré* (Journal 1998) (Fayard ; avril 2002)
– *Retour à Canossa* (Journal 1999) (Fayard ; novembre 2002)
– *K.310* (Journal 2000) (P.O.L. ; juin 2003)
– *Sommeil de personne* (Journal 2001) (Fayard ; mars 2004)
– *Outrepas* (Journal 2002) (Fayard ; 2005)
– *Rannoch Moor* (Journal 2003) (Fayard ; mars 2006)
– *Corée l'absente* (Journal 2004) (Fayard ; décembre 2007)
– *Le Royaume de Sobrarbe* (Journal 2005) (Fayard ; novembre 2008)

Renaud Camus *Demeures de l'esprit* (3 vol) (Fayard ; 2007-2009)

Site de Renaud Camus : http://perso.anadoo.fr/renaud.camus

**Chris Andrews**

# L'informe, l'asymétrie et la monstruosité dans l'écriture de César Aira


## Résumé

L'écriture anti-conventionnelle de César Aira ne prend ni le parti de l'informe, ni celui du formalisme ; elle emploie des procédés d'avant-garde tout en adhérant à certaines conventions romanesques. La tension entre procédés et conventions et le goût de l'asymétrie concourent à la production de livres difformes, qui virent abruptement d'un genre à un autre. La difformité est mise en abyme par l'apparition de monstres, souvent au moment où se produit le virage. En deçà de ses effets dérangeants, la difformité assure la continuité de l'écriture. Aira semble privilégier la continuité du processus sur la qualité du produit. Mais le produit n'est pas fini, et les jugements de qualité se font à partir d'un état du système des genres, système qui évoluera de manière imprévisible.

## Abstract

César Aira's anti-conventional writing opts neither for the formless nor for formalism; it employs avant-garde procedures while adhering to certain conventions of the novel. The tension between procedures and conventions and a taste for asymmetry produce deformed books, which swing abruptly from one genre to another. Deformity is emblematized by the appearance of monsters, often coinciding with the swing. Before producing its disturbing effects, deformity assures the continuity of Aira's writing. He seems to privilege the continuity of the process over the quality of the product. But the product remains unfinished and quality judgements are based on a state of the system of genres, which evolves unpredictably.


**MOTS-CLÉS / KEYWORDS :**

Aira, informe, formalisme, difformité, genre, monstres
Aira, formless, formalism, deformity, genre, monsters

Quel serait l'analogue en littérature de l'informe selon Bataille, une notion qui a, jusqu'ici, servi principalement dans les réflexions sur les arts plastiques ? « L'informe dans l'écriture » peut avoir deux sens : la représentation ou la présentation de l'informe et la qualité informe de l'écriture elle-même. Ce n'est pas surprenant que le premier sens a dominé jusqu'ici dans les travaux universitaires qui ont fait appel à l'informe en examinant des textes littéraires, car on peut identifier l'informe tel qu'il est figuré dans le texte, mais le discours académique exige qu'on passe des figures aux concepts quand on analyse le texte figurant, et il nous manque des outils conceptuels pour saisir l'informe. Selon Yve-Alain Bois, la fidélité à Bataille rend ce manque nécessaire : donner une définition en forme de l'informe serait évidemment le trahir (1996 : 15).

Mais on peut faire un pas de côté et se servir du concept voisin du désordre pour essayer de caractériser sinon de définir les écritures informes. J'emprunterai à Ruth Lorand sa définition positive du désordre comme une homogénéité dans les probabilités (2000 : 45). Dans cette perspective, une écriture informe serait une écriture où tous les thèmes et styles auraient des chances égales de surgir à tout moment. Ce serait une écriture « horizontale » au sens où aucune hiérarchie thématique ou stylistique ne serait respectée. Ce serait aussi une écriture illimitée, car il n'y aurait aucun principe d'ordre qui déterminerait la succession des éléments, et donc aucune raison de terminer l'écrit à un moment particulier.

On peut imaginer un algorithme qui combinerait des unités linguistiques en respectant les règles de la morphologie, de la grammaire et de la syntaxe, mais en choisissant chaque unité dans la classe permise par ces règles selon un procédé aléatoire. Dès qu'un agent humain intervient, l'homogénéité des probabilités n'est plus parfaite, parce que même si l'agent essaie de se laisser aller entièrement, il sera guidé dans ses choix par des mécanismes inconscients ; il sera limité par son expérience linguistique et par la capacité de sa mémoire. C'est le cas de l'écriture automatique surréaliste, qui n'est pas complètement informe, mais qui n'a pas de forme évidente au-delà de la phrase. C'est le cas aussi de certains journaux intimes très relâchés, dont le projet est de suivre au plus près ce que Galen Strawson a appelé la « balistique mentale » (2008 : 233-253).

Dans « Réécrire la modernité », Jean-François Lyotard propose le comportement du bon analysant freudien, qui parle « sans sélection ni répression » comme un modèle pour l'artiste contemporain (1988 : 39). C'est un idéal inatteignable, et non seulement pour les raisons que je viens d'esquisser. Dans son analyse de l'écriture automatique, Laurent Jenny a remarqué que la sélection et la répression ne sont pas seulement les faits d'un psychisme individuel. Le système des genres intervient

inconsciemment aussi : l'écriture automatique ne produit pas une parole « hors genre », mais « un brassage éclectique des genres ». La poésie se met à revisiter « le musée des formes littéraires » (1998 : 30). Dans le même ordre d'idées, Sinéad Murphy, dans un article sur l'informe et le sublime chez Kant et Lyotard, a soutenu que c'est en recourant à des formes archaïques ou exotiques, et non pas à « un fondement informe de toute formulation », que Picasso est allé plus loin que Cézanne dans la mise en question de la perspective (2005 : 86).

L'idéal d'une écriture « sans sélection ni répression » est inatteignable, mais utile, parce qu'elle peut orienter l'écrivain vers une libération relative. Mais de quoi aurait-il envie de se libérer ? Des genres, plus que des formes en soi, car ce sont les genres qui imposent l'emploi de formes particulières. Et les genres sont oppressifs, pour certains, non pas parce que leurs conventions soient très contraignantes au sens formel, mais simplement parce qu'elles pèsent d'un poids social.

Les écritures informes s'opposent donc aux genres socialement valorisés et validés (pour le surréalisme, c'était surtout le roman) et aux mises en forme qu'ils requièrent, sans pouvoir y échapper complètement. Elles ne s'opposent pas directement au formalisme expérimental, tel qu'il a été pratiqué par Roussel, par certains nouveaux romanciers ou par les Oulipiens. De manière moins évidente que les écritures informes, le formalisme expérimental va aussi à l'encontre des genres, en inventant des contraintes, qui brouillent les conventions génériques. Le formaliste expérimental donne la priorité aux contraintes inventées, un peu comme on adopterait un code moral « aristocratique » qui autoriserait à enfreindre les conventions sociales.

On peut donc distinguer deux manières de desserrer l'emprise des conventions : « se fier au murmure », au *ça*, ou se donner des règles nouvelles, qui constituent une espèce de surmoi librement et provisoirement choisi. Cette distinction porte sur les méthodes, plus que sur les objectifs, et même dans le domaine de la méthode, il peut y avoir des points communs, notamment l'emploi du protocole, qui règle le processus de composition, à la différence de la contrainte, qui règle un aspect du produit (Andrews 2004 : 1-2). Les « Secrets de l'art magique surréaliste » dans le *Premier manifeste du surréalisme*, montrent qu'il peut y avoir une production réglée de l'informe : « À la suite du mot dont l'origine vous semble suspecte, posez une lettre quelconque, la lettre *l* par exemple, toujours la lettre *l*, et ramenez l'arbitraire en imposant cette lettre pour initiale au mot qui suivra » (Breton 1992 [1924] : 41-42).

S'il y a un aspect de l'écriture du romancier argentin César Aira (1949-) qui fait l'unanimité parmi les critiques, c'est son peu de respect pour les conventions. Comment situer alors son écriture par rapport aux deux options que je viens de distinguer ? Si on lisait son essai-manifeste « La nouvelle écriture » (« La nueva escritura ») (1988) sans le confronter à sa fiction, on pourrait prendre l'auteur pour un formaliste. Il y prône le procédé (*el procedimiento*) comme voie de sortie de l'impasse créée par la professionnalisation de la littérature, et son exemple principal, le procédé qui régit « Music of Changes » de John Cage, fait jouer le hasard dans un cadre formel très strict. On pourrait donc s'attendre chez Aira à des fictions qui mettent la forme en avant, ou qui soit sous-tendues par des mécanismes compositionnels comme ceux employés par les nouveaux romanciers ou par les Oulipiens.

Mais, dès que l'on ouvre un roman d'Aira, il est clair que la forme n'est pas mise en avant, et même si on ne peut pas dire avec une certitude absolue qu'il n'y ait pas de mécanismes formels à l'œuvre, celui qui essaierait de les retrouver aurait toutes les chances de revenir bredouille (ou de succomber à la paranoïa interprétative). Certains critiques, comme Marcelo Ballvé récemment (2008), ont émis des doutes à propos de la véracité des commentaires d'Aira en ce qui concerne ses procédés compositionnels (est-il possible d'écrire aussi bien sans révisions ?) Mais personne, à ma connaissance, n'a supputé l'opération de règles formelles ou de contraintes dans son écriture.

Ce n'est pas non plus une écriture informe. La syntaxe des phrases n'a rien de surprenante. Pendant de longs passages, il n'y a que de très légères entorses aux conventions de la narration réaliste, mais dans beaucoup des livres d'Aira il y a une ou plusieurs ruptures : des virages brusques ou des irruptions de discours hétérogènes. Ce n'est pas tant la forme qui se rompt que le genre et le pacte avec le lecteur que tout genre comporte. Cependant les raisons de ces ruptures sont en partie formelles.

Sur le plan de la forme, Aira trace une voie médiane entre l'informe et le formalisme. Il emploie des procédés d'avant-garde tout en adhérant à certaines conventions romanesques. Il s'est assez longuement expliqué sur ses procédés dans des entretiens : il écrit une page par jour en y incorporant des choses vues ou vécues ce jour-là ou le précédant ; il ne réécrit pas, et essaie de racheter les faiblesses ou les invraisemblances des pages écrites en ajoutant des explications rétrospectives. Pour nommer ce procédé, il adopte une métaphore militaire : la fuite en avant. Les explications rétrospectives préservent une vraisemblance minimale, qui exige seulement que les effets aient des causes, quelle que soit la nature de celles-ci (elles peuvent être magiques). Aira lâche rarement le fil causal, et

dit ne pas aimer la simple accumulation de bizarreries telle qu'on la trouve par exemple dans l'écriture automatique des surréalistes (Aira 2004). Il introduit des anomalies, mais s'oblige à en trouver des explications plus ou moins plausibles après coup, ce qui donne une suite raisonnée de bizarreries plutôt qu'une simple accumulation.

Par exemple, dans *Les Nuits de Flores*, Aldo y Rosita, des retraités qui livrent des pizzas à pied, croisent « un être étrange, moitié chauve-souris, moitié perroquet », qui s'appelle Nardo Sollozo (2005 : 31). Cet être étrange est lentement acclimaté dans le roman par des mentions du « petit monstre », de « l'homoncule », de « l'être grotesque et nocturne », du « mutant », mais vers la fin on apprend que c'est en fait un nain criminel déguisé qui travaille pour la police comme indicateur (2005 : 123).

La fuite en avant conjugue un procédé d'avant-garde (le refus de la réécriture, comme dans l'écriture automatique) et une convention romanesque (le respect de la vraisemblance). Ce n'est pas qu'Aira soit particulièrement attaché au code du vraisemblable, mais l'obligation de justifier rétrospectivement des invraisemblances apparentes stimule l'invention et fait partir le récit dans des directions imprévisibles. Le romancier se met dans une situation analogue à celle du menteur obligé d'inventer des histoires de plus en plus compliquées pour cacher un mensonge initial. Dans *Les Nuits de Flores*, Aldo se voit ainsi dans l'obligation d'affabuler quand il porte un casque pour faire peur aux bonnes sœurs à qui il livre une pizza :

> Une fois passé la surprise, comme leur habit leur faisait exclure un acte gratuit, elles lui demandèrent des explications :
> — Nous venons d'acheter un scooter, dit Aldo pince-sans-rire.
> — Vraiment ? Vous l'avez payé cher ? Vous n'avez pas peur ? Vous saviez conduire, ou vous avez dû apprendre ? Il est de quelle marque ? Japonaise ?
> Puis, après quelques secondes de réflexion :
> — Comment se fait-il que nous n'ayons rien entendu ?
> — J'ai pensé à vous, je l'ai pris avec un silencieux.
> Les bonnes sœurs restaient bouche bée :
> — Il y a des scooters silencieux ? Ils devraient être tous comme ça ! Ça devrait être obligatoire !
> — Oui mais c'est plus dangereux. Avec le bruit, au moins, on les entend venir. (2005 : 60)

L'adhérence (provisoire) à la vraisemblance va de pair avec un parti pris de clarté stylistique qui distingue Aira de beaucoup d'écrivains expérimentaux, et qui a pour effet que le lecteur peut facilement imaginer ce qui est décrit en oubliant le médium linguistique. À l'exception de quelques

romans des débuts (*Las ovejas, Moreira, Ema, la cautiva*) les fictions d'Aira ne se situent pas explicitement par rapport à d'autres œuvres : il n'y a quasiment pas d'intertexualité affichée. Peu d'éléments retiennent donc le lecteur à la surface du texte ou le renvoient vers d'autres : il pénètre facilement dans un monde imaginaire.

Mais ce monde n'est pas stable, à cause de deux facteurs : d'abord la complication croissante des explications rétrospectives exigées par le procédé de la fuite en avant, ensuite un goût prononcé de l'auteur pour l'asymétrie. Les explications rétrospectives ont tendance à ralentir le récit par une accumulation d'analepses. La fiction se noue de manière de plus en plus compliquée, et pour retrouver sa liberté de mouvement, parfois Aira tranche le nœud au lieu de la dénouer, quitte à laisser des fils pendants.

Par exemple, dans *Les Nuits de Flores*, l'intrigue comporte un mystère : Jonathan, un garçon livreur de pizza, a été enlevé, puis son corps est apparu, sans tête. La nuit de la découverte du cadavre, le juge chargé de l'enquête, Zenon Mamaní González, est réveillé par un appel téléphonique : son fils a eu un accident de voiture. Cela tombe mal, car le jour suivant, un ami du juge, l'écrivain bolivien, Ricardo Mamaní González (ce n'est pas un parent), doit venir pour passer quelques jours chez lui. L'accident du fils du juge n'a pas de suites graves, mais un autre accident, fatal celui-ci, qui se produit presque en même temps et près du même endroit, crée une confusion dans les médias. Et ce n'est pas tout : quasiment à la même heure et sur la même autoroute, deux jeunes volent une voiture de police, et l'un des deux correspond à la description de Jonathan. Les quatre événements donc (deux accidents, le vol, et la découverte du cadavre) ont lieu quasi simultanément :

> La norme indiquait que tous les faits étaient indépendants, et même si son angoisse le poussait à les réunir tous en un seul nœud, fait de spleen et de découragement, sa raison ne percevait aucune connexion entre eux. Il savait, cependant, qu'il n'était pas nécessaire qu'il existe une relation : on pouvait la créer, comme un acte poétique de la volonté. Mais ce travail était lent et laborieux, il pouvait prendre un temps énorme. Et le temps était précisément ce qu'il n'avait pas, vu la définition même de la simultanéité (2005 : 114).

La création de la connexion semblerait donc impossible, d'autant plus que la fatigue et l'anxiété du juge ont atteint des niveaux insoutenables. C'est ensuite que le virage se produit dans *Les Nuits de Flores*. Après une petite histoire au sujet d'un fils qui réapparaît dans la vie de son père après des années d'absence, sans lien apparent — sauf thématique — avec le reste de l'intrigue, l'enquête reprend. Mais au lieu de réduire et résoudre la complexité, la cascade de reconnaissances, du type « A était en fait

B », ne fait que l'accroître. Zenon ne tire jamais au clair l'enlèvement de Jonathan, et Aira s'en tire en transformant les personnages en « pantins du sous-sol » mus par la force magnétique de l'amour pur, manifesté par la course-poursuite des livreurs Diego et Walter dans les rues de Flores (2005 : 147-148).

Parfois le monde imaginaire d'un roman d'Aira est bouleversé sans que la complication de l'intrigue semble y conduire, par exemple dans *La Preuve*. Jusqu'au moment du virage, c'est le récit réaliste d'une conversation entre une lycéenne, Marcia, et deux filles punk, Mao et Lenin, qui l'ont abordée dans une rue de Buenos Aires et essaient de la séduire. La dernière partie du livre ressemble à la description d'un film d'action de série B, avec des scènes violentes et des effets spéciaux. Mao et Lenin braquent un supermarché et y mettent le feu, comme preuve d'amour. La transition, le passage à l'action, est signalée par un événement mystérieux et récurrent dans la fiction d'Aira : l'apparition du sourire sérieux (sur le visage de Mao, dans ce cas).

Dans *La Preuve*, le virage ne sort pas l'intrigue d'une intrication croissante, mais semble plutôt répondre à un « amour des commencements » ou à un goût de l'asymétrie. Dans un entretien récent, Aira a dit : « Parfois j'ai pensé que tout mon travail pourrait se définir comme la recherche de belles et nouvelles asymétries » (2007). La notion d'une belle asymétrie est fondée dans l'esthétique expérimentale (Close 2001 : 55), mais là il s'agit de petites asymétries, par exemple entre les deux côtés d'un visage, et Aira a manifestement le goût des grandes, celles qui sont généralement jugées laides ou même monstrueuses.

Les virages d'Aira font souvent passer le récit d'un genre réaliste à un genre fantastique, ce qui fait que les personnages perdent en complexité psychologique, par la loi du genre. Aldo et Rosita, qui au début des *Nuits de Flores* sont des retraités attachants, un peu excentriques, deviennent les vrais monstres du livre. Aldo est en fait un criminel surnommé « Cloroformo », impliqué dans une affaire d'esclavage sexuel touchant des mineurs, et Rosita n'est pas une femme, mais un de ses associés, Resplandor. La monstruosité de Rosita-Resplandor est soulignée de manière appuyée dans les dernières pages, où on le voit caressant la tête coupée de Jonathan tout en violant son corps absent (2005 : 146-147).

Dans ce roman, l'apparition des vrais monstres coïncide avec le virage transgénérique. Ce n'est pas un cas unique : l'œuvre d'Aira grouille de créatures contrefaites et sinistres, souvent lâchées au moment où l'intrigue entre en crise. Il est tentant de voir ces créatures comme des mises en abyme des romans, qui eux aussi sont difformes, inquiétants et nombreux.

La voie d'Aira est moins radicale dans ses méthodes que les écritures de l'informe, ou que le formalisme expérimental, mais plus dérangeante dans ses effets, parce qu'elle maximise l'impact des ruptures, et cela de deux manières. D'abord elle en maximise l'amplitude : souvent on ne passe pas simplement d'un genre romanesque à un autre, mais d'un genre romanesque à un genre pseudo-cinématique ou pseudo-bande-dessinée. Ensuite, Aira limite le nombre des ruptures, ce qui donne au lecteur le temps de s'installer et laisse se dessiner un horizon d'attente, que la rupture va briser d'autant plus brutalement quand elle se produit finalement. L'impact des ruptures est inversement proportionnelle à leur fréquence, ce qui explique partiellement la monotonie de certaines écritures informes.

Aira ne déteste pas déranger (ou décevoir) ses lecteurs, mais la difformité a pour lui une fonction plus importante, qui est d'assurer la continuité de l'écriture :

> À la fermeture des symétries j'oppose les ouvertures et les déséquilibres, les ajouts inattendus. C'est peut-être une tentative, avec un peu de pensée magique, de continuer à créer, de résister à la fin. L'œuvre d'art terminée établit toujours une symétrie ; l'asymétrie la maintient en évolution (2007).

Les asymétries ne sont pas valorisées ici principalement parce qu'elles rendent les livres finis plus beaux mais parce qu'elles relancent le processus d'écriture. Ajouter un élément inattendu et asymétrique, c'est une manière de continuer à écrire, quitte à créer un déséquilibre, qui demandera à être corrigé par un autre ajout, et ainsi de suite. L'asymétrie n'est pas pour Aira une valeur esthétique fondamentale mais une valeur subordonnée, au service du *continu* (comme l'adhérence provisoire à la vraisemblance).

Aira semble avoir privilégié la continuité du processus sur la qualité du produit, comme si la difformité était le prix à payer pour que l'œuvre continue à croître. Il dit qu'il écrit mal, et il n'a pas complètement tort si on juge selon les canons actuellement en vigueur. Mais c'est une simplification provocatrice, parce que s'il n'écrivait pas bien *aussi*, il n'aurait pas tant de fans et de détracteurs, il ne serait pas arrivé à créer une nouvelle position dans le champ littéraire argentin. Et ce serait mal avisé de prendre ce genre de remarque pour un aveu que l'on peut retourner contre l'auteur afin de le rejeter définitivement en dehors de la bonne littérature. D'abord parce que le produit fondamental, c'est la série de tous ses livres, qui par leurs motifs récurrents, leur brièveté et les dates qu'ils portent à la fin, nous invitent à les lire en série ou par groupes. Ce produit n'est pas fini ni clos. Il est trop tôt pour savoir quelles relations les éléments de l'ensemble entretiendront entre eux, et donc pour savoir ce qui sera équilibré, corrigé

ou expliqué par les ajouts à venir. D'autre part, le jugement qui qualifie une œuvre de mal faite s'élabore à partir d'un état historique du système des genres, et ce système est voué à évoluer de manière imprévisible.

Mariano García, qui est un critique admiratif d'Aira, parle de ses livres comme des produits de *dégénération,* parce qu'il pense que ces hybrides génériques marquent une étape vers la dissolution des genres annoncée par Blanchot dans *Le Livre à venir* (2006 : 19). Un critique hostile, comme Guillermo Martínez, y voit plutôt un symptôme de déclin et de complaisance. Il ne comprend pas qu'on s'extasie sur de tels sous-produits (2005 : 205). L'écriture d'Aira a une grande force « clastique » mais cette force n'est pas seulement destructrice. Comme l'a remarqué Ruth Lorand, un nouvel ordre esthétique peut émerger du conflit entre deux ou plusieurs ordres anciens (2000 : 199-201). Les nouvelles formes ou les formes à venir peuvent nous paraître difformes ou laides : comme l'ornithorynque pour les explorateurs blancs de l'Australie. Mais cet animal n'est pas dénaturé. Ce que nous appelons les monstres sont pleinement dans la nature; ce ne sont que exceptions qui d'un certain point de vue paraissent plus exceptionnelles que les autres. Comme l'a dit Bataille dans « Les écarts de la nature » : « Chaque forme individuelle échappe à [la] commune mesure et, à quelque degré, est un monstre » (1970 : 230). Pour filer les métaphores zoologiques, les mutants sont le moteur de l'évolution, et les monstres, s'ils sont viables, peuvent être à l'origine d'une nouvelle branche de l'arbre généalogique. Il n'est pas simple (et peut-être même pas possible à l'avance) de distinguer la dégénération de la régénération. Il me semble que dans le domaine littéraire les monstruosités d'Aira sont à la fois des résultats du premier processus et des causes du second.

University of Melbourne (Australie)

---

**Bibliographie**

Aira, César

2002 *La Prueba* (Mexico D. F. : Era).

2004 « Entrevista con César Aira » avec Jorge Carrión, (http://www.jorgecarrion.com/tertuliaAira.htm]

2005 *Les Nuits de Flores*, traduit par Michel Lafon (Paris : Christian Bourgois).

2007 « Asimetrías : Una entrevista con César Aira » avec Benjamin S. Johnson, [http://animalitosinexpresivos.blogspot.com/2007/05/asimetras-una-entrevista-con-csar-aira.html]

Andrews, Chris
2004 « Protocol and Project : The Oulipo and the Process of Writing », in *Essays in Modern Italian and French Literature, in recollection of Tom O'Neill*, edited by Alastair Hurst and Tony Pagliaro, 1-10 (Melbourne : Spunti e Ricerche).

Ballvé, Marcelo
2008 « The Literary Alchemy of César Aira », *The Quarterly Conversation* 10, [www.quarterlyconversation.com/TQC10/aira.html]

Bataille, Georges
1970 *Œuvres complètes I* (Paris : Gallimard).

Bois, Yve-Alain et Rosalind Krauss
1996 *L'Informe : mode d'emploi* (Paris : Centre Georges Pompidou).

Breton, André
1992 *Manifestes du surréalisme* (Paris : Gallimard).

Close, Frank
2001 *Aysmétrie : la beauté du diable* (Paris : EDP Sciences).

García, Mariano
2006 *Degeneraciones textuales : Los generos en la obra de César Aira* (Rosario : Beatriz Viterbo).

Jenny, Laurent
1998 « L'automatisme comme mythe rhétorique » in *Une pelle au vent dans les sables du rêve*, dirigée par Michel Murat et Marie-Paule Berranger, 27-32 (Lyon : Presses Universitaires de Lyon).

Lorand, Ruth
2000 *Aesthetic Order* (London : Routledge).

Lyotard, Jean-François
1988 *L'Inhumain, causeries sur le temps* (Paris : Galilée).

Murphy, Sinéad
2005 « Formes of the 'Avant'-Garde », in *Formless : Ways into and out of form*, dirigé par Patrick Crowley and Paul Hegarty, 67-90 (London and New York : Peter Lang).

Strawson, Galen
2008 *Real Materialism and Other Essays* (Oxford : Oxford University Press).

**Bernardo Schiavetta**

# *Daddy DADA*. Pages liminaires
## Suivies d'un entretien de l'auteur avec Jan Baetens

Zelia Zagghi, *Autoportrait sans moustache* (1958), détail

Zélia Zagghi, *Virgin* (1951),
toile non peinte, 138 × 170 cm, MoMA, New York

# La version Zig & Zag de *Daddy DADA*

par Angela et Angelo Zagghi

## *1. AVANT-PROPOS. La lourde hérédité de Zig & Zag*

***Daddy DADA*** retrace, sous forme d'extraits tirés de leurs autobiographies, quelques périodes clés de la vie romanesque de nos parents, Gianfranco von Münchhausen (1893-1963) et Celia Borisovna Skossyreff (1935-2001), mieux connus dans le monde de l'art sous les noms de SELVIO & ZELIA ZAGGHI.

Dès sa première et mémorable exposition new-yorkaise, en 1951, notre mère acquit cette notoriété d'icône qui allait l'accompagner tout au long de son existence. Se détachant sur le fond faiblement éclairé d'un seule et unique toile littéralement vierge, la jeune Zelia s'y exposa elle-même, en troublante ombre chinoise dénudée. Ni photographiée ni filmée, peut-être rêvée, l'exhibition zélienne ne dura — pour citer son parrain, Salvador Dalí — que « le temps d'un clin d'œil[1] ». Désormais unanime, la critique reconnaît que le tableau *non peint* intitulé *Virgin* (1951), trace blanche et vide de cette *performance* réalisée devant le Tout-New York, reste un sommet d'Anti-Art sans équivalent à ce jour, à l'exception peut-être du fascinant *Erasing de Kooning* (1953), trace grise et vide d'un dessin de Willem de Kooning *effacé* par Robert Rauschenberg.

*Virgin* (1951) constitua à la fois un jalon dans l'histoire de l'Art conceptuel et l'acte inaugural du « Sex-Art ». Cette appellation, et celle de « sex-artiste », railleuses autrefois sous la plume des détracteurs de l'Art contemporain, sont devenues des termes* admis par tous, grâce notamment à leur utilisation dans les travaux d'Eleanor Frick, *alma mater* de l'esthétique *queer* aux États-Unis. Depuis de nombreuses années, la professeure soutient avec un succès croissant que *UN NU* (1953-1977), assemblage monumental présenté par notre mère à l'occasion de la Documenta VI

* On trouvera la définition des termes techniques ou inusuels tels que *queer*, *transgenre*, *plastic-text*, *Gesamtkunstwerk*, *toons*, *théurgie*, *Sprechgesang*, *fist-fucking*, *omelette norvégienne*, etc., dans un lexique qui se trouve inclus, avec diverses annexes, en fin de volume. Quelques phrases, citations ou titres rapportés en langues étrangères bénéficient, par égard aux plus démunis en matière de polyglottisme, de traductions en marge de page. À l'exception de la présente, les notes figurent en fin d'ouvrage. Il est donc conseillé de les aborder dans un deuxième temps de lecture.

*Le public de la Documenta VI découvrant* UN NU *de Zelia Zagghi*
*© Photo International Press*

de Kassel (1977), constitue un événement[2] comparable, par ses innombrables répercussions, au grandiose nu prostitutionnel de Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon* (1906-1907). À présent, il est largement admis dans les milieux *queer* (Miss Frick citant de préférence Marcel Duchamp sous son nom de travesti, Rrose Sélavy) que « le transsexualisme étroit de Rrose a été dépassé par le Sex-Art omnisexuel de Zelia, la grande artiste dont le génie a libéré pour toujours le regard que nous portions sur ce paradigme patriarcal du Beau, le Nu[3] ». Au-delà de ces affirmations encore controversées, il est certain que le label « Sex-Art » désigne actuellement toutes les pratiques créatives analogues à celles de notre mère, même les plus éloignées du légendaire manifeste, *GESAMTKUNSTWERK* (1963), le petit *plastic-text*[4] qu'elle portait, inscrit à même la peau, sous la forme d'un tatouage géométrique :

ART AS
TOTAL
SEX AS
TOTAL
FABLE

Le Sex-Art fait chaque jour de nouveaux adeptes parmi les intersexuels et les transgenres, les transsexuelles et les transsexuels, les homosexuelles et les homosexuels, les bisexuelles et les bisexuels, ainsi que chez bon nombre d'hétérosexuelles et d'hétérosexuels d'avant-garde. Cependant, rares sont à notre époque les sex-artistes capables d'évoquer des mondes aussi subtilement *altersexuels* que ceux de notre mère. Dans le septième tome de *Sex-Art, La Chair conceptuelle, un Corpus* (2001-2007)[5], catalogue quasi exhaustif de ce vaste domaine, Eleanor Frick place la démarche de Zelia « bien au-delà des *pudenda* et des feuilles de vigne, du *soft* et du *hard*, en subtil équilibre *sur la corde raide du tabou*[6] [en français dans l'original] », lorsqu'elle souligne la persistante fortune de son approche fictionnalisée du métier de sex-artiste :

> Dans les années 1950, deux figures colossales et opposées furent à l'origine de notre Art contemporain : Zelia Zagghi et Robert Rauschenberg. Or ce dernier ne fit, en réalité, que revigorer un mot d'ordre dadaïste tombé en désuétude : l'identité de l'Art et la Vie, autrefois proclamée par Tristan Tzara. En revanche, Zelia Zagghi, quoique prônant une toute autre *coincidentia oppositorum*, celle des genres sexuels, paria sans cesse sur l'*analogon*, sur la *fiction*. J'ai baptisé *narrativité conceptuelle* [*Conceptual Narrativeness*] cette nouvelle esthétique, résumée par son *Art as Total Sex as Total Fable*, tatouage qui

changea son corps et son être en une œuvre d'art totale[7]. Faut-il encore rappeler qu'une telle définition altersexuelle de l'Art, inacceptable pour l'establishment d'alors, fut âprement contestée par la formule rivale d'Ad Reinhardt (*Art as Art as Art)* et aussi, avec moins de brutalité, par celle de Joseph Kossuth (*Art as Idea as Idea)* ? Le triomphe mondial de Zelia, confirmé une fois de plus lors de son exposition *Art is Fiction, a Manifesto* (1963) — événement où elle dévoila, gravé indélébilement sur sa charmante région sacrale, en bas du vertigineux décolleté de sa robe moulante, l'énigmatique *GESAMTKUNSTWERK* (1963) —, provoqua paradoxalement des réactions de violent rejet chez l'une des femmes participant à *Fluxus*, la Japonaise Shigeko Kubota, sans doute influencée par le néo-dadaïsme peu nuancé de Rauschenberg. Le parti pris ultra-matérialiste de son *Vagina Painting* (1965), performance littéralement *menstruelle*, fut perçu à l'époque comme une attaque sanglante [*a bloody blow*] contre Zelia. De nos jours, malgré quelques métissages réussis entre le courant zélien et le courant kubotien, un fort clivage pro et anti Zelia Zagghi persiste au sein du Sex-Art, entendu *lato sensu*. Nonobstant, rien ne réussit jamais à arrêter l'essor foncièrement non phallocentré de la narrativité conceptuelle, destinée à un si fécond avenir, comme le prouvent aujourd'hui les travaux de sex-artistes aussi éminents que Vanessa Beecroft, Alberto Sorbelli, Sophie Calle ou Judy Chicago[8] — pour ne citer que des exemples de premier plan. Effectivement, le Narratif de Zelia ouvrit une troisième voie au Conceptuel, distincte à la fois des propositions dématérialisées de *Art & Language* et des *happenings* trop matériels de *Fluxus*[9].

Notre père, quant à lui, était d'abord et principalement antiquaire, mais aussi un grand collectionneur et marchand d'art moderne. Il fut, par ailleurs, dans le domaine des manuscrits et de la bibliophilie, l'un des experts les plus respectés de son temps, notamment dans les spécialités des *Erotica* et des *Esoterica*. Voulant sauvegarder tout le sérieux et le convenable propres à ses hautes fonctions chez *Wunderkammer*, le consortium détenu en Suisse par notre famille depuis le milieu du XVII^e^ siècle, Gianfranco von Münchhausen préféra garder secrète la paternité de ses propres productions artistiques et littéraires. Sous la signature de Selvio Zagghi, ces dernières ne furent que très rarement publiées et exposées durant ses jeunes années, à Saint-Pétersbourg et à Zurich.

Dans l'Entre-Deux-Guerres, notre père devint, sous son identité officielle, l'un des marchands attitrés des peintres abstraits, mais montra également un intérêt soutenu pour le surréalisme. Désormais, Selvio Zagghi lui servit uniquement de nom de couverture lorsqu'il mena certaines tractations discrètes en Union soviétique et en Allemagne, à ces sinistres moments où, chacun de son côté, Staline et Hitler voulurent débarrasser leurs musées nationaux de toute œuvre « formaliste » ou

« dégénérée ». Grâce aux bons offices de Selvio Zagghi, de très nombreuses peintures et sculptures des avant-gardes russes et allemandes prirent alors le chemin de la Suisse. Elles furent ainsi sauvées d'une destruction certaine. Le patronyme imaginaire de Zagghi, abandonné par notre père après la Deuxième Guerre mondiale, tomba ensuite dans l'oubli jusqu'au début des années 1950, au moment où notre mère décida de se l'approprier, en l'accolant au déjà notoire Zelia, prénom qu'elle avait utilisé seul aux débuts de sa fulgurante carrière.

Gianfranco von Münchhausen entretint cependant, tout au long de son existence, des liens très étroits avec les milieux artistiques d'avant-garde, et non uniquement comme marchand ou collectionneur. En sa qualité de spécialiste des ouvrages de théurgie et autres sciences magiques, il resta le conseiller et parfois même le mentor de plusieurs grands artistes abstraits et surréalistes entièrement voués à l'ésotérisme, faits que le professeur Wijnand van Worten a démontrés définitivement dans son ouvrage pionnier *L'Art moderne et les Arts occultes*[10] (1975) :

> Au début du xx^e^ siècle, l'alliance entre modernité et rationalité, qui semblerait aller de soi, ne se fit que dans le champ étroit des sciences dures. En art et en littérature, modernité et rationalité s'accordèrent rarement. Une œuvre aussi marquante que la *Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923) de Marcel Duchamp, est née, selon les déclarations expresses de son auteur, de la lecture attentive du *Voyage au pays de la Quatrième Dimension* (1912), feuilleton autrefois célèbre de Gaston de Pawlowski. Des idées anti-matérialistes, comme celle de la Quatrième Dimension, influèrent sur les tenants du cubisme, du futurisme et du dadaïsme avant, pendant et après la Première Guerre Mondiale. Annie Besant et Charles. W. Leadbeater, deux sommités de la Société Théosophique fondée en 1875 par Helena Petrovna Blavatsky, publièrent en 1909 *Formes-pensées*, livre où figurent des illustrations colorées montrant leurs visions extralucides. Ces planches sont l'un des premiers exemples de peintures non figuratives, antérieures même à la *Première peinture abstraite* (1910) de Kandinsky. L'influence théosophique fut décisive chez les grands peintres qui s'engagèrent dans les voies de l'abstraction, du suprématisme et du néoplasticisme. Les enseignements de Blavatsky et de certains de ses héritiers plus ou moins directs, comme Rudolph Steiner ou Piotr Ouspensky, guidèrent les pinceaux de Mondrian, de Kandinsky et de Malevitch. Moins connus du grand public, la Suédoise Hilma af Klimt et le Tchèque František Kupka, l'une et l'autre médiums professionnels, tirèrent leur inspiration picturale des communications mystiques reçues pendant leurs transes. Bien d'autres modernes comme, par exemple, le peintre dadaïste italien Julius Evola ou le professeur du Bauhaus Johannes Itten, furent des adeptes convaincus et zélés de diverses philosophies

## UNE DYNASTIE D'ARTISTES

| NOMS D'ÉTAT CIVIL | NOMS et SURNOMS ARTISTIQUES |
|---|---|
| Gianfranco von Münchhausen | Selvio Zagghi / Sylvanus (?) |
| Celia Borisovna Skossyreff<br>épouse von Münchhausen | D'abord Zelia tout court, puis<br>Zelia Zagghi (à partir de 1954) |
| Angelo von Münchhausen<br>(enfant des précédents) | Angelo Zagghi / le clown ZIG |
| Angela von Münchhausen<br>(idem) | Angela Zagghi / la clownesse ZAG |

> ésotériques. Il en allait de même dans les cercles littéraires, spécialement chez les surréalistes, pour la plupart engoués de sommeils magnétiques et de sciences occultes[11].

Au *MoMA* de New York, lors de l'inauguration de son exposition *Saturnalia*, dans la soirée de l'Halloween 1980, Zelia Zagghi dévoila, en hommage posthume à notre père, d'étonnants *Remakes* médiumniques d'œuvres inconnues de Selvio Zagghi. Celles-ci illustraient et complétaient de manière à la fois ambiguë et inattendue les impubliables *Fragmenta Pornosophiana*. Ces manuscrits illustrés de dessins pornographiques, conservés dans l'Enfer de la *Miskatonic Library* d'Arkham, sont des traités de magie noire d'une obscénité inouïe, mis sous le nom d'un certain Sylvanus. En 1975, une disciple de l'astrologue et peintre surréaliste argentin Xul Solar les confia au professeur van Worten, lequel en publia dès 1976 quelques rares extraits *ad usum delphini*.

Face aux persistantes polémiques sur l'inauthenticité des créations de Selvio Zagghi, et sur l'éventuelle implication de notre père dans la rédaction des *Fragmenta Pornosophiana* (polémiques que nous aborderons au chapitre suivant), la nécessité de faire connaître *Daddy DADA*, œuvre commune de nos parents, devenait pressante, mais l'état d'inachèvement de leurs autobiographies parallèles posait de nombreux problèmes.

La difficile décision de publier *Daddy DADA* en abrégé a été prise de concert par leurs enfants, la fausse jumelle et le faux jumeau, Angela et Angelo von Münchhausen, signataires de ces lignes. Artistes nous-mêmes, sous le nom de Zagghi et sous la marque déposée Zig & Zag®, les *Clones-Clowns* du ZAGGHI'S ZOO ZIRCUS, notre version de *Daddy DADA* porte la marque militante de nos options alter-esthétiques, bien plus radicales que celles de nos parents.

> *Sous le Chapiteau vide du ZAGGHI'S ZOO ZIRCUS, une foule silencieuse de spectres phosphorescents prend place sur les Gradins plongés dans la pénombre. C'est le GRAND PUBLIC. Sur la Piste, le rideau rouge s'ouvre, dévoilant un écran carré, rendu vaguement lumineux par la projection d'une lanterne magique invisible. Deux images surannées en noir et blanc, peut-être celles de Pierrot & Colombine, peut-être celles de Batman & Catwoman, tremblotent et se précisent peu à peu. Elles s'animent et se colorient, d'abord en des tons sépia, ensuite en Color by Technicolor De Luxe. Ce sont les* toons *étincelants de ZIG & ZAG.*
>
> Mademoiselle ZAG (*belle plante en robe moulante brodée de paillettes arc-en-ciel)* fait la révérence au GRAND PUBLIC.
>
> Monsieur ZIG (*beau mec en smoking brodé de paillettes arc-en-ciel)* fait la révérence au GRAND PUBLIC.

*Le GRAND PUBLIC reste fantomatique et silencieux.*

ZAG : Les jeux autour de notre gémellité, qui sont la matière même de nos performances, ont fini par engendrer certaines rumeurs. La première a été divulguée par un tabloïd anglais.

ZIG (*pivote sur lui-même et s'éclipse derrière ZAG ; quelques instants après, il réapparaît aux côtés de sa sœur, habillé et coiffé en femme, exactement comme elle*) : On nous soupçonnait d'être de vraies jumelles.

ZAG (*fait les mêmes tours à la Fregoli ; elle surgit habillée et coiffée en homme, devenue ainsi une réplique de ZIG*) : Dont l'une aurait changé de sexe.

ZIG (*refait la manœuvre une troisième fois ; il revient en homme, comme au début*) : Cela est inexact.

ZAG (*encore sous apparence masculine*) : Pis encore, on nous a soupçonnés d'être des vrais jumeaux.

ZIG (*reste habillé en homme*) : Dont l'un aurait changé de sexe.

ZAG (*pivote sur elle-même et disparaît derrière ZIG ; elle réapparaît de l'autre côté, à nouveau en femme, comme au début*) : Cela est inexact aussi.

ZIG : Nous avons eu gain de cause contre *The Sun* à ce sujet.

ZIG & ZAG : Victory over *The Sun* !

ZIG : Il a été en effet archiprouvé, non seulement par nos actes de naissance authentifiés par les autorités helvétiques compétentes, mais également par des expertises médicales et des tests ADN…

ZAG : … que nous sommes bel et bien deux HÉTÉROZYGOTES…

ZIG : … et nullement des homozygotes.

ZAG : Hélas ! Notre triomphe judiciaire a fait courir une deuxième rumeur, fruit d'une ignorance crasse des faits scientifiques.

ZIG : Rumeur qui se répand de plus en plus sur Internet.

ZAG (*avec des mines dégoûtées*) : Pouah !

ZIG (*idem*) : Nous serions une paire d'hétéros…

ZAG (*pleine de dignité outragée*) : Faut-il encore le répéter ? Nous ne saurions être des « hétéros » qu'au sens génétique, chromosomique du terme.

ZIG : Et jamais d'autre façon.

APARTÉ d'ANGELA : Quoique signée de nos deux noms, la mise en forme de *Daddy DADA* m'est revenue à moi, Angela, car Angelo s'estime peu doué pour les minuties de l'écriture documentaire. Les abondants passages historiques éparpillés tout au long de l'ouvrage sont pour cette raison de mon cru. Étant moi-même une sex-artiste doublée d'une histo-

Zelia Zagghi, *Autoportrait sans moustache* (1958),
collection particulière

rienne de l'art (c'est mon violon d'Ingres) j'ai été ravie d'assumer ces tâches si stimulantes. Ancienne élève à la fois de la professeure Frick et du professeur van Worten, je tiens à leur exprimer ici toute ma reconnaissance. Mais mon travail personnel de recherche sur *Daddy DADA* n'aurait pas été possible sans l'aide — ô combien précieuse ! — des deux extraordinaires documentalistes du ZAGGHI'S ZOO ZIRCUS. J'ai nommé Mademoiselle Chic, chienne savante, et Mademoiselle Choc, rate de bibliothèque. Merci à vous, Chic & Choc, mille fois merci !

> Mademoiselle CHIC (*grande asperge squelettique, style mannequin senior, tête de vielle chienne caniche, coiffure afro oxygénée, bijoux de jais à foison, robe longue noire et lunettes* butterfly *assorties*) fait la révérence au GRAND PUBLIC.
>
> Mademoiselle CHOC (*personne de taille réduite*, *tête de rate d'égout, look Veuve Mao fort réussi*) fait la révérence au GRAND PUBLIC.
>
> *M^lles^ CHIC & CHOC vont se placer aux côtés de M^lle^ ZAG. Les trois demoiselles se font la bise à la française, mais en évitant d'abîmer leur maquillage.*

APARTÉ d'ANGELA (suite) : En raison de mon rôle de porte-parole, j'adopterai généralement, dans les chapitres suivants, un « nous » sororal et fraternel. Je me suis cependant autorisée à l'abandonner parfois pour évoquer des souvenirs ou des opinions personnelles, notamment à propos de la virginité et de la chasteté pornosophiques. Dans un même ordre d'idées, Angelo a introduit ses propres apartés chaque fois qu'il l'a jugé utile. Mon frère exerce, lui aussi, un second métier : fondateur de *ZIG STUDIOS*, il est producteur de films X. Quoique commerciale, cette activité reste bien plus proche du Sex-Art que mon humble *hobby* historico-critique. Grâce à sa longue expérience de hardeur, Angelo a pu expliquer en connaisseur les techniques de magie sexuelle des *Pornosophiana*, d'autant plus qu'il a été conseillé par nos deux experts latinos, Messieurs Titicaca & Popocatépetl, dits Titi & Popo, chamans et scénaristes-réalisateurs de *ZIG STUDIOS*. Merci à vous, Titi & Popo, mille fois merci !

> Monsieur TITICACA (*personne de taille réduite en treillis de luxe*, *bodybuildé et tatoué, tête de cochonnet rose, moustache à la Salvador Dali, casquette à la Che Guevara*) salue le GRAND PUBLIC en touchant de deux doigts sa casquette.
>
> Monsieur POPOCATÉPETL (*grand vieux beau ténébreux, tête de nounours mal léché, frac, cape, gants, chemise et cravate noirs ; il est coiffé d'un haut-de-forme — black,* of course) salue le GRAND PUBLIC d'un ample mouvement de son chapeau magique.
>
> *MM. TITI & POPO vont se placer aux côtés de M ZIG. Ils se font la bise*

*à la française, mais en évitant d'abîmer leur maquillage.*

*La projection cinématographique s'estompe. En lieu et place des dessins animés, l'écran, qui se révèle être de gaze, laisse apparaître par transparence ZIG & ZAG, CHIC & CHOC et TITI & POPO en chair et en os, éclairés par des projecteurs. L'écran est hissé* presto presto *vers les cintres.*

APARTÉ D'ANGELO : Trouvant notre version papier de *Daddy DADA* beaucoup trop classique, j'ai convaincu ma petite sœur d'entrelarder ses savants commentaires de quelques *performances* jouées en multimédia par la troupe transgénique du ZAGGHI'S ZOO ZIRCUS.

APARTÉ d'ANGELA (suite) : Ces touches dramaturgiques d'Art contemporain, imprimées çà et là sous forme de scripts, sont repérables au premier coup d'œil ; les gens sérieux pourront donc facilement éviter de les lire. Et pourtant… dois-je vous l'avouer ? Ayant participé *quasiment* fifty-fifty à leur création, il me déplairait fort qu'on les sautât[12] !

La Piste brillamment éclairée du ZAGGHI'S ZOO ZIRCUS se transforme en GRAND MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN. Des INVITÉS, des PAPARAZZI et des JOURNALISTES envahissent la scène autour de ZIG & ZAG, de CHIC & CHOC et de TITI & POPO. Sur les Gradins toujours plongés dans la pénombre, le GRAND PUBLIC est agité par un vague mouvement brownien.

ZIG (*ouvrant grand les bras*) : Bêtes de sexe ! On rase gratis ce soir !

ZAG (*faisant de même, à la manière d'Evita Peron*) : Salut à Toutes et à Tous, sans apartheid d'aucune sorte !

CHIC (*faisant de même, en télévangéliste mielleuse*) *:* Mes Frères ! Belles âmes ! Mes Sœurs ! Purs Esprits !

CHOC (*brandissant le poing gauche*) : *Kamaradas ! No pasarán ! Hasta la victoria ! Siempre !*

TITI (*tendant lui aussi son poing gauche, en mimant un* fist-fucking) : Culs Bénis ! Je suis à Vous ! À fond !

POPO (*envoyant des baisers à la ronde)* : Smack ! Smack ! Cochonnes de tous les sexes ! Smack ! Smack ! Moi aussi je vous aime ! Smack ! Smack ! Charnellement et dans tous les sens !

CHIC & CHOC, TITI & POPO, ZIG & ZAG : *Meine Damen und Herren ! Mesdames* und *Messieurs ! Ladies* und *Gentlemen !*

ZIG & ZAG, TITI & POPO, CHIC & CHOC (*chantant sur l'air de* Cabaret) :

— *Wiiiiiiillkooommen !* Bienvenus ! *Welcome !*

ZIG & ZAG (*en* sprechgesang, *d'abord* crescendo, *puis* diminuendo) :

— Nous déclarons, déclarons, déclarons, déclarons, déclarons… ouvert, ouvert, ouvert, ouvert, ouvert, ouvert, ouvert, ouvert, ouvert…

(*Silence, le temps d'un* sospiro *; puis en chœur,* parlando)

**— Le Grand Vernissage de *Daddy DADA* !**

*Applaudissements nourris des INVITES. Flashs des PAPARAZZI. Les JOURNALISTES demandent fébrilement la parole*. POPO *désigne tour à tour les JOURNALISTES qui pourront poser des questions. Il passe le micro aux unes et aux autres.*

PREMIÈRE JOURNALISTE : Zig & Zag, dites-nous, vous organisez un vernissage pour présenter *Daddy DADA* ? Y a-t-il une raison à cela ?

ZIG (*oraculaire*) : Le Genre de *Daddy DADA* est Transgenre.

ZAG (*militante*) : *Daddy DADA* sera Transgénérique ou ne sera pas !

CHOC : *Daddy DADA* est avant tout le luxueux & luxurieux Catalogue…

TITI : ... de la SUPER EXPO *Daddy DADA*.

DEUXIÈME JOURNALISTE : C'est de l'Art contemporain, *I presume* ?

ZIG : Cela va sans dire.

DEUXIÈME JOURNALISTE : *Daddy DADA* est donc un Objet d'art ?

ZAG : Oui, mais transartistique : un Anti-Poème sur l'Anti-Art.

PREMIÈRE JOURNALISTE : Mais non, voyons ! C'est un roman illustré ! Me trompé-je ?

ZAG (*très gênée*) : Euh… C'est très long à expliquer…

TROISIÈME JOURNALISTE : « Daddy DADA », drôle de titre !

TITI (*naïvement*) : On dirait une chansonnette (*il danse*)… doubidou bidou bidou bidou doubidou bidou bidou bi, yeah !

ZAG (*se ressaisissant*) : Malgré les apparences…

ZIG (*lui coupe la parole*) : Pour être exact, *Daddy DADA* est un melting-pot de toutes les variétés de genre et de style possibles… toutes ou presque, restons modestes ! Sa langue est translinguistique, ses personnages sont transgenres et les sociétaires du ZAGGHI'S ZOO ZIRCUS sont transgéniques. Et on y trouve plein plein plein de Poésie…

QUATRIÈME JOURNALISTE : Brrr ! De la Poésie ! Pourquoi pas de la Beauté, et de l'Harmonie alors ? Est-ce une menace ?

ZAG (*rassurante*) : Oh, non non non, ne craignez rien, vous n'y trouverez pas de poésie poétique !

PREMIÈRE JOURNALISTE : C'est un anti-roman, alors ?

ZIG : En quelque sorte, quoique… ce serait bien plus une Satire *satyrique* — oui, avec un bel *y* de chez les Grecs.

ZAG (*finissant par cracher le morceau*) : Notre *Daddy DADA* est… une satire ménippée.

POPO : Mazette !

PREMIÈRE JOURNALISTE, DEUXIÈME JOURNALISTE, TROISIÈME JOURNALISTE, QUATRIÈME JOURNALISTE (*d'un air entendu*) : Ah ! Certes ! Mmmm ! On s'en doutait !

TITI (*à POPO*) : Késako ? tu sais, toi ?

ZAG (*à TITI*) : Bien entendu que Popo le sait, Titi, mais je suis sûre que deux sociétaires éminentes du ZAGGHI'S ZOO ZIRCUS brûlent de te rafraîchir la mémoire à ce propos, avec force citations du *Satiricon* de Pétrone, du *Gargantua* de Rabelais, de l'*Ulysse* de Joyce… (*elle se tourne vers M^lles^ CHIC & CHOC qui, en effet, piaffent d'impatience*).

TITI (*très inquiet)* : Non non non non ! Je préfèrerais passer au buffet avant la Conférence de Presse, si l'on peut, *por favor, please* !

CHIC & CHOC : Pffft !

PREMIÈRE JOURNALISTE, DEUXIÈME JOURNALISTE, TROISIÈME JOURNALISTE, QUATRIÈME JOURNALISTE : Nous aussi ! On peut ? Oui ! Oui !

ZIG & ZAG : OK ! OK ! On y va ! Taïaut, taïaut !

*Les INVITÉS, les PAPARAZZI et les JOURNALISTES jettent des confettis et des serpentins multicolores. ZIG & ZAG vont rejoindre les INVITÉS, les PAPARAZZI et les JOURNALISTES. Révérences, bises et baisemains sous un surcroît d'applaudissements et de vivats. Une nuée de serveurs stylés apportent des plateaux diversement chargés de victuailles et de flûtes de champagne. Attiré par le fumet de ces petits chefs-d'œuvre culinaires, le GRAND PUBLIC quitte les Gradins du ZAGGHI'S ZOO ZIRCUS. Cette foule phosphorescente et silencieuse qui lévite s'approche de la scène, se mêle aux INVITÉS et finit par faire corps avec eux.*

*Daddy DADA*, selon la conception originelle de feu notre mère, aurait dû comporter deux parties distinctes et successives. La première, intitulée *Doppelgänger*, devait constituer une biographie secrète de Gianfranco von Münchhausen, qui aurait évoqué ses dédoublements en diverses *personæ*, dont celle de Selvio Zagghi. La deuxième, *Flash-Back Zoom Zoom*, devait être une autobiographie romancée de Zelia. Elle en dévoila le projet dans le catalogue de la reprise parisienne des *Saturnalia* :

> Vous parlerai-je de mon actuel *work in progress* ? Il se situe bien au-delà du kitsch mais juste en deçà du vrai mauvais goût. Sotte que je suis ! Il aurait fallu que je m'abstienne de ***[13] avant de vous faire ces confidences. Mais hop, *avanti !* Oui, je suis en train d'écrire une sorte de roman érotique illustré, un rien cochon, en deux livres : 1. très féminin ; 2. très masculin… L'un et l'autre altersexuels,

> *natürlich*. Du flambé-glacé façon omelette norvégienne. Du conceptuel et du charnel *mano a mano*, avec des bandes dessinées pour adultes, des *carmina quadrata*, des photogrammes de *snuffmovies* bidon, des chromos fin-de-millenium, des vers de mirliton, et cœtera, et cœtera, le tout commenté dans une prose barocco-rococo mixant le haut et le bas, la droite et la gauche, le par devant et le par derrière… Bref, un portrait craché de notre époque où souffle le *tutti frutti's Zeitgeist*, quelque chose entre la magie-fiction abracadabrante, le défilé de haute couture SM et la monographie d'art rasoir. Très Zelia, *capito* ? J'y couche sur papier de Hollande la Fable de mon Satyre adoré et mes propres Mémoires… Je songe à la baptiser d'un satané *Mummy Mamma*, gothique et *gore* à souhait… ou bien alors d'un titre à l'eau de Rrose : *Tonton Tata*… mais je penche plutôt pour un slogan tango-mambo… ce sera, je crois, *Daddy DADA*…[14]

La rédaction de *Doppelgänger*, le volet « masculin » de *Daddy DADA,* fut commencée en commun par le couple von Münchhausen, vraisemblablement vers le milieu des années 1960. Notre père fut assassiné par des sorciers Inuit en 1963. Ce fut un grand chagrin, comme on peut s'en douter. À partir de ce moment-là, *Doppelgänger* fut continué par Zelia seule, mais de manière fort intermittente et en parallèle avec *Flash-Back Zoom Zoom*, dont la fracassante première page parut *in French* (accompagnée d'autoportraits intimes) dans le mythique « Zelia Zagghi's Zoom Zooms », numéro spécial de *Play Boy* :

> Vais-je me montrer en toute ma *nue* vérité ? Écrire une autobiographie est un acte sadomasochiste. Et il n'est guère assuré que le martyre devienne moins éhonté — ou la correction moins implacable — si l'on se farde et se voile avec un zeste de mensonge ou un brin de fantaisie.
>
> Jamais je n'aurais osé me livrer à de telles confidences dans ma langue maternelle, le catalan de mes nourrices andorranes ; encore moins, d'ailleurs, dans l'espagnol de mon adolescence en Amérique latine, ni même dans le brûlant *italiano dei pirati,* jargon dont je faisais un usage très privé avec mon regretté mari. Pas davantage, non plus, *in standard English*, l'instrument new-yorkais de mes déclarations à la presse. Il s'imposait que j'écrivisse *Flash-Back Zoom Zoom* en français. Oh là là, le français ! Langue tellement féminine, froufroutante, langue qui devient, comme moi-même, d'autant plus délicieuse qu'elle est savamment châtiée… Et n'adore-t-on pas la *clarté*, la *concision* et l'*élégance* des plus anthologiques proses françaises, trio de qualités qu'on admire aussi, à juste titre, dans le Sex-Art de Zelia Zagghi ?
>
> Me voulant désormais femme de lettres — autant, croyez-moi, pour le plaisir des lectrices que pour celui des lecteurs — il fallait que

> ma prose fût claire comme du Mallarmé, concise comme du Proust, et surtout raffinée, de bon goût, de bon ton comme le meilleur Rabelais. Ces summums presque atteints dès les premiers brouillons, je m'interroge : comment désigner des aveux arrachés par une longue autoflagellation fréquemment interrompue par le plaisir solitaire ? Je ne le sais, auto… *autofiction*[15], peut-être…

Devant la masse des documents, souvent incomplets, dont nous disposons, la présentation raisonnée d'une sélection d'échantillons s'est imposée comme la seule option valable. Ces fragments s'enchâssent dans un ensemble de rappels historiques et de commentaires à but informatif. Le montage de la version Zig & Zag de *Daddy DADA* commence *in medias res*, au moment de la rencontre de nos parents, en 1951. Ensuite, en obéissant presque toujours à l'ordre chronologique, nous retraçons la vie de Gianfranco depuis ses jeunes années jusqu'au moment où son existence et celle de Zelia s'entrelacent définitivement, pour une dizaine d'années.

Le tout se déploie, grosso modo, du début à la fin du xx^e^ siècle. Mis à part l'appareil critique signalé *supra*, notre *Daddy DADA* entremêle des textes, essentiellement brefs, issus de trois ensembles distincts :

> *Doppelgänger*
> (autobiographie inachevée de notre père)
>
> Diverses *Œuvres* plastiques et littéraires
> attribuées à notre père (dont les *Pornosophiana*)
>
> *Flash-back Zoom Zoom*
> (autobiographie inachevée de notre mère)

Les *Fragmenta Pornosophiana* d'Arkham, que certains ont voulu attribuer à notre père, ont été édités par Wijnand van Worten — dans une version soigneusement expurgée, bien entendu. Quelques fragments de *Flash-Back Zoom Zoom* ont déjà été donnés à lire par notre mère dans *Play Boy* et par Miss Frick dans des publications périodiques savantes[16].

> CHIC : Miss Frick ! Quelle grande Dame ! Quelle généreuse mécène !
>
> POPO (*en aparté*) : Une Frick des Frick de la Frick Collection.
>
> TITI (*idem*) : Très friquée.
>
> CHOC : Miss Frick, Professeure émérite de la Yoknapatawpha University !
>
> POPO (*en aparté*) : Connue sur le campus comme Frick la Frappée.
>
> TITI (*idem*) : *Freaky* Frick.

Présenter une édition critique complète de *Daddy DADA* perdrait en agrément de lecture ce qu'elle aurait gagné en rigueur scientifique. Certes,

les préparatifs de cette édition universitaire sont déjà en cours[17] mais, de par sa nature même, elle restera fort longtemps en chantier, inaccessible au Grand Public dont vous êtes.

Par souci de clarté, et surtout de brièveté, la version Zig & Zag de *Daddy DADA* ne réunit qu'un choix restreint parmi les milliers de pièces conservées dans les fonds Zagghi de Genève et de Jefferson, ainsi que dans les archives Wunderkammer de Zürich et dans le *Corpus Pornosophianum* d'Arkham. Il faut souligner que cette édition très abrégée de *Daddy DADA* révèle pour la première fois — c'est un scoop — l'existence de nouvelles œuvres de Selvio Zagghi et de Sylvanus, dont nous envisageons la publication prochaine.

Ainsi, sans prétendre à l'impartialité ni à la perfection, nous avons décidé de t'offrir, à toi, notre sœur, à toi, notre frère, ces pages dont les inévitables vices, fautes, peccadilles, lacunes et approximations requièrent ta bienveillante complicité. Mamours et gros bisous partout.

Angela (& Angelo)

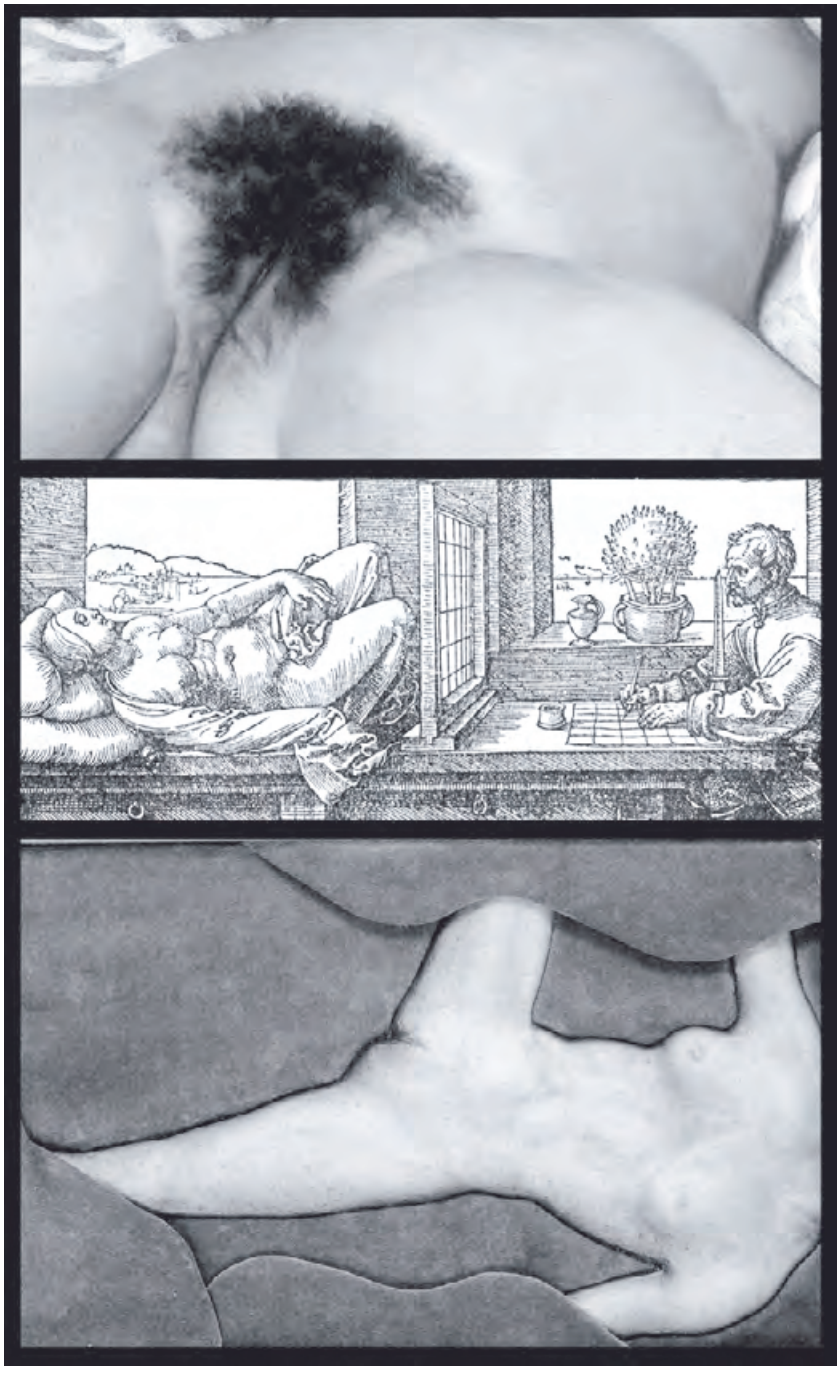
POST-SCRIPTUM : Vous avez déjà fait la connaissance de ZIG & ZAG, de CHIC & CHOC et de TITI & POPO. Quant au reste des bêtes de scène du ZAGGHI'S ZOO ZIRCUS, on ne vous les présente pas ici, mais ça viendra.

Angelo

**NOTES par M^lles^ Chic & Choc (Annexe 1)**

1. Voir *infra* chapitres II et VI. En 1951, la notion d'Art conceptuel, et *a fortiori* celle de Sex-Art, étaient encore en pleine gestation. La critique loua donc à tort la « surréalité » de l'art de Zelia. Le fait que Salvador Dalí ait exprimé bruyamment son admiration pour *Virgin* (1951) ne fut pas étranger à une telle méprise. Le génie catalan fut d'ailleurs le premier à souligner l'exacte ressemblance entre le visage de Zelia et celui de la Joconde, ressemblance devenue depuis légendaire ; voir E. Frick, *Zelia Zagghi, a Chronology of her Life and Works,* Jefferson (MS), Yoknapatawpha University Press, 2005, *passim.*

2. Voir E. Frick, *Sex-Art, the Conceptual Flesh, a Corpus*, Jefferson (MS), Yoknapatawpha University Press, (2001-2007). Dans le dernier tome de cet ouvrage, la grande esthéticienne affirme (p. 20-21) que « l'énorme mosaïque de minuscules clichés fessiers composant, tel des pixels, la puissante Paire de Fesses épicène de *UN NU* », aurait condamné d'avance « soit à l'esthétisme, soit à la grossièreté » tel portrait pénien afro-américain de Robert Mapplethorpe (*Man in polyester suit*, 1980) ou tel nu transsexuel de Jenny Saville (*Passage*, 2004). *UN NU*, en effet, tournerait « littéralement le dos aux deux *objets partiels* modernes les plus admirés » : *L'Origine du monde* (1866) de Courbet « où l'organe féminin et son foisonnement pileux sont dépeints pour la première fois sans aucune idéalisation », et le *peep-show* de Marcel Duchamp : *Étant Donnés* (1944-1968) « où la fente



Zig & Zag, *Étant donnée l'origine du monde* (2008), vitrail
courtesy Galerie XXIe siècle

rasée académique retrouve toute sa fascination méduséenne ». Le « choc callipyge » ressenti par les hommes, femmes et transgenres de toute orientation sexuelle « devant le parfait *objet partiel* exhibé par *UN NU* » aurait opéré, pour Miss Frick, « une véritable révolution copernicienne de l'*esthésis* face aux représentations charnelles, abolissant enfin la vision exclusivement monosexuée de la nudité humaine ».

3. E. Frick, *Crypto-machismo in Transsexual Art,* Jefferson (MS), Yoknapatawpha University Press, 2006, p. 22.

4. « *Gesamtkunstwerk* » signifie « œuvre d'art totale ». Sans être véritablement intraduisible, la phrase ART*AS*… comporte plusieurs sens superposés, aux interactions complexes, sens qui ne sauraient être traduits en conservant la disposition en carré de l'original, tatoué en cinq lignes de cinq lettres. Voir la note 7.

5. L'ouvrage n'a pas encore été traduit en français.

6. E. Frick, *Sex-Art…*, *op. cit.* tome VII, p. 33.

7. Voir E. Frick, *Meditations on* GESAMTKUNSTWERK *of Zelia Zagghi,* en deux tomes, Jefferson (MS), Yoknapatawpha University Press, 1979. Selon l'*abstract* inclus *in fine*, ART AS TOTAL SEX AS TOTAL FABLE pourrait se paraphraser comme suit : « Le produit de ma *technè* (ART) doit être reçu ou, plus exactement, ressenti esthétiquement dans une universalité rétro-kantienne désormais non utopique — *i. e.* dans n'importe quel temps et lieu ainsi que par n'importe quel récepteur, quel que soit son sexe ou sa tendance sexuelle — comme (AS) une épiphanie de la Libido, dans sa stricte acception *queer* (TOTAL SEX), tout en étant reçu — ou, plus exactement, déconstruit — *pragmatico modo* en tant que (AS) fiction-mythe-jeu (TOTAL FABLE) ». (Cette explication, tributaire des théories frickiennes les plus avancées, appelle sans doute quelque commentaire ; nous nous en abstenons, faute de place.)

8. Voir Frick, *Sex-Art…*, *op. cit.* tome VII, p. 34-35 : « Les défilés figés d'adonis en uniformes militaires ou de *top models* diversement dévêtus scénifiés et photographiés par Vanessa Beecroft obéissent à des paradigmes spécifiquement zéliens, comme le font aussi les délicieuses *performances* de racolage en travesti de l'Italien Sorbelli, tapinant de par le monde dans les vernissages et parfois au Louvre devant la Joconde (*Tentative de rapport avec une œuvre*, 1992-1997), ou bien ces somptueuses installations autofictionnelles où la Française Sophie Calle expose avec pudeur, dès qu'un homme lui brise le cœur, les poignantes reliques de son bonheur passé. Mais on trouve ailleurs de nombreux exemples d'un Sex-Art où les tendances kubotiennes et zéliennes se mêlent harmonieusement ou bien alternent sans heurt. C'est le cas de Judy Chicago. D'une part, sa photo lithographiée *Red Flag* (1971) montre de manière réaliste, voire clinique, une extraction de tampon hygiénique usagé, mais, d'autre part, très stylisés, semblables à des lys Art nouveau revisités par le New Age, les dessins de vulves qui ornent les assiettes posées sur la table triangulaire de *The Dinner Party* (1974-1978) ont permis d'intégrer ce genre de décor dans la vaisselle ordinaire, les mettant à la portée des ménages lesbiens les plus modestes. Il est intéressant de confronter les réussites de Judy Chicago, si pleinement intégrées dans le tissu sociétal, à une série plastique élitiste et sans doute surcotée de Jeff Koons : dans *Made in Heaven* (1998), celui-ci a enregistré, à cru, la pénétration hétérosexuelle sous ses trois formes. Notons toutefois que la figure de la *porn star* Cicciolina, laquelle était alors son épouse légitime, c'est-à-dire la « Mariée » de Mr Koons, s'y constitue au moyen d'allusions constantes à *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923) de Rrose Sélavy, mais inclut plusieurs détails anatomiques fessiers copiés au détail près sur *UN NU* (1953-1977) de Zelia Zagghi. On en conclura que le kubotisme agressif de Koons, tout en se raccrochant frileusement aux canons sélaviens, n'échappe point à l'hybridation zélienne. Quoi qu'il en soit, *Made in Heaven* ne parvient pas à s'imposer par une synthèse convaincante de ces influences antithétiques. Le film, les photos, les dessins, les peintures et les moulages des accouplements conjugaux de Mr Koons ne réalisent, en fin de compte, qu'une parodie post-pop assez fruste, parce que manifeste, de la profondeur toute latente

de l'art zélien. » (La citation ci-dessus est reproduite *verbatim*, mais sans ses abondantes notes, faute de place.)

9. Frick, *Sex-Art… op. cit.* tome VII, p. 36.

10. W. van Worten, *Modern Art and Occult Arts*, Arkham (MN), Miskatonic University Press, 1975 [*L'Art moderne et les Arts occultes*, Paris Noésis, 2002 (édition française d'après l'édition américaine révisée de 1999, traduction d'Angela von Münchhausen)]. *Excursus* : Maurice Tuchman et d'autres élèves de van Worten ont beaucoup développé les travaux de leur maître. Ils ont organisé d'importantes expositions[a] internationales, dont la première, celle de Tuchman et Freeman au musée de Los Angeles (1986) a marqué durablement les esprits.

[a] Voir Maurice Tuchman et Judi Freeman (éd.), *The Spiritual in Art: Abstract Painting*, 1890-1985, Los Angeles / New York, Abbeville Press, 1986 ; Åke Fant, *Okkultismus und Abstraktion,* Vienne, Albertina, 1992 ; Veit Loers (éd.), *Okkultismus und Avantgarde*, Frankfort, Tertium, 1995 ; Astrid Kury, *Okkultismus und die Kunst der Wiener Moderne*, Vienne, Passagen, 2000 ; Ute Ackermann et coll., *Das Bauhaus und die Esoterik*, Würzburg, Bern, Katalog Hamm, 2005-2006 ; Mark Alizart (éd), *Traces du sacré*, Paris, Éd. Centre Pompidou, 2008 ; Vivien Greene et Alexandra Munroe, *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia 1860-1989*, New York, Guggenheim Museum Publications, 2009.

11. W. van Worten, *op. cit.*, p. 4 de la première édition. (La citation est reproduite *verbatim*, mais sans ses abondantes notes, faute de place.)

12. Les gens sérieux pourront se rabattre sur les notes de la présente Annexe I, malheureusement abrégées à la demande de l'éditeur.

13. [Note d'Angela & Angelo] Notre mère fait ici allusion à la consommation de quelque substance chimique illicite, sans doute du LSD, pratique condamnable mais malheureusement fréquente à son époque et dans son milieu. Il va sans dire que nous militons pour la consommation de substances cent pour cent naturelles, cultivées et cueillies selon de strictes normes bio.

14. Zagghi, Z., *Saturnalia à Paris*, préface au catalogue, s.d. (1981), p. 7.

15. Zagghi, Z., « *Zelia Zagghi's Zoom Zooms* », in *Play Boy*, Special Christmas Issue 1999, p. 10.

16. Pour le détail, voir E. Frick, *Bibliography of Zelia Zagghi*, Jefferson (MS), Yoknapatawpha University Press (2008), tome II, p. 69-711.

17. [Note d'Angela & Angelo] En éditant la présente version de *Daddy DADA*, nous ne nous livrons pas à un travail scientifique mais à un acte militant de Sex-Art. — Une édition critique de type universitaire reste indispensable. Les documents pertinents sont conservés en trois lieux différents :

a) la bibliothèque universitaire d'Arkham dans le Minnesota (Miskatonic University Library), qui possède les *Pornosophiana* édités par van Worten chez les MUP (sans les dessins et sans les passages litigieux) ;

b) la bibliothèque universitaire de Jefferson dans le Mississippi (Yoknapatawpha University Library), qui possède un fonds Zagghi très conséquent, donation personnelle de notre mère à la *Gertude Stein & Alice B. Toklas Memorial Foundation* créée par Miss Frick ;

c) les fonds Zagghi de Genève et de Zürich, qui nous appartiennent et font partie des archives *Wunderkammer.*

Après concertation entre nos avocats et ceux de Miss Frick et de *Meneer* van Worten, nous sommes parvenus à un accord de coopération satisfaisant pour les trois parties. Ainsi, nous avons officiellement chargé la professeure Eleanor Frick et le professeur Wijnand van Worten d'assumer l'édition critique de *Daddy DADA* de Zelia Zagghi. Ladite édition se fera, pour l'essentiel, selon le partage suivant : la professeure assurera la publication des documents concernant *Flash-back Zoom Zoom*, tandis que le professeur se chargera de ce qui concerne *Doppelgänger.* Ni l'une ni l'autre des deux universitaires ne sera tenu responsable de l'utilisation très libre que nous faisons ici de leurs travaux respectifs.

*NOTA BENE* : Aride et pénible à la lecture, mais juridiquement obligatoire, l'extrait ci-dessous, reproduction fidèle des conclusions du contrat signé par les trois parties, tient lieu de **mention légale** pour la présente édition de *Daddy DADA*, dite version Zig & Zag.

EXTRAIT DU CONTRAT : *Premièrement* : La professeure Eleanor Frick et le professeur Wijnand Van Worten sont autorisés par les héritiers von Münchhausen à travailler dans les archives *Wunderkammer* de Genève. *Deuxièmement* : La professeure Eleanor Frick et le professeur Wijnand van Worten pourront, selon le partage détaillé ci dessous, publier les documents figurant dans les susdites archives. Le cas échéant, les documents faisant objet de litiges scientifiques pourront être publiés avec doubles commentaires par la professeure Eleanor Frick et par le professeur Wijnand van Worten, et cela de manière soit séparée, soit conjointe. Toutes lesdites publications pourront s'effectuer dans un premier temps dans des revues savantes, mais elles devront être éditées définitivement en livre selon les conditions fixées par les respectifs contrats *ad hoc*. *Troisièmement* : Les héritiers von Münchhausen confient au professeur van Worten le soin de réunir en livre l'édition critique de la première partie de *Daddy DADA*, intitulée *Doppelgänger*. Dans ce but, et compte tenu de conditions statutaires propres à l'institution qui les héberge, le professeur Wijnand van Worten pourra accéder librement au fonds Zagghi et au reste des archives *Wunderkammer* de Genève. En revanche, la consultation des archives *Wunderkammer* de Zürich restera soumise à des autorisations spéciales des héritiers von Münchhausen en concertation avec les autres membres de leur famille, détenteurs d'une partie desdites archives *Wunderkammer* de Zürich. *Quatrièmement* : Le professeur Wijnand van Worten autorise les héritiers von Münchhausen à reproduire gratuitement et sans limitation aucune des extraits de ses propres études ainsi que des *Pornosophiana*, textes d'auteur non encore identifié légalement, dont il détient actuellement le copyright. Dans ce but, et compte tenu de conditions statutaires propres à l'institution qui les héberge, les héritiers von Münchhausen pourront accéder librement aux manuscrits Solar déposés à la bibliothèque de l'université de Miskatonic à Arkham (MN). Cette autorisation de publication concerne exclusivement la future version Zig & Zag de *Daddy DADA. Cinquièmement* : Les héritiers von Münchhausen confient à la professeure Eleanor Frick le soin de réunir en livre l'édition critique de la deuxième partie de *Daddy DADA*, intitulée *Flash-Back Zoom Zoom*. Dans ce but, et compte tenu de conditions statutaires propres à l'institution qui l'héberge, la professeure Eleanor Frick pourra accéder librement au fonds Zagghi de Genève. En revanche, la consultation des archives *Wunderkammer* de Zürich restera soumise à des autorisations spéciales des héritiers von Münchhausen en concertation avec les autres membres de leur famille, détenteurs d'une partie desdites archives *Wunderkammer* de Zürich. *Sixièmement* : La professeure Eleanor Frick autorise les héritiers von Münchhausen à reproduire sans limitation aucune des extraits de ses propres études ainsi que des pièces du fonds Zagghi de l'Université de Yoknapatawpha, à Jefferson (MS). Dans ce but, et compte tenu de conditions statutaires propres à l'institution qui les héberge, les héritiers von Münchhausen pourront accéder librement audit fonds. Cette autorisation de publication concerne exclusivement la future version Zig & Zag de *Daddy DADA. Septièmement* : La future version Zig & Zag de *Daddy DADA* n'engage ni en tout, ni en partie, ni d'aucune autre manière que ce soit la responsabilité scientifique de la professeure Eleanor Frick ni celle du professeur Wijnand van Worten. *Huitièmement* : La future version Zig & Zag de *Daddy DADA* a été conçue comme une œuvre d'Art contemporain par les héritiers von Münchhausen. *Neuvièmement* : En raison de la nature autofictionnelle de leur version de *Daddy DADA*, toute coïncidence entre des événements, des personnes ou des lieux existant ou ayant existé dans la réalité ne servira qu'à établir de manière fictive les cadres spatio-temporels où évolueront les personnages entièrement imaginaires de la dynastie Zagghi, comprenant tous les membres de la lignée italo-hélvétique des von Münchhausen du Val dei Zagghini, depuis la comtesse palatine Schiavina della Schiavetta jusqu'aux actuels héritiers von Münchhausen inclusivement. *Dixièmement* : En conséquence, ce que les héritiers von Münchhausen y affirmeront ne pourra être considéré ni comme des vérités ni comme des mensonges relevant de poursuites en matière de droit civil ou pénal. *Onzièmement* : Avant de prêter naïvement foi aux événements consignés dans la version Zig & Zag de *Daddy DADA*, il serait souhaitable que l'éventuelle lectrice ou l'éventuel lecteur déchiffrât jusqu'au bout les petits caractères du présent contrat de lecture. *Douzièmement* : La future version de Zig & Zag de *Daddy DADA* portera mention des engagements individuels et mutuels détaillés dans les présentes conclusions, lesquelles devront y être reproduites intégralement.

BIBLIOGRAPHIE (non reproduite)

LEXIQUE (non reproduit)

INDEX ENCYCLOPÉDIQUE (non reproduit)

REMERCIEMENTS :

Dix mercis (au moins) à Anne Ber, Élisabeth Chamontin, Alain Chevrier, Michel Clavel, Gilles Esposito-Farèse, Gilles Maury, Adelaide Russo, Fabien Roy, Laura Schiavetta et Diego Vecchio pour leurs divers découragements et conseils. Centaines et centaines de mercis à Jan Baetens, Jany Berretti, Didier Coste et Mireille Ribière, qui ont suivi *Daddy DADA* pas à pas. Mille mercis enfin à cette fine Mouche socratisée par tant d'amateurs de diptères, à la conseillère en chef du ZAGGHI'S ZOO ZIRCUS, Dame BAALZABOUBBA, pour tant et tant de points crottés sur les i

.

.

**Bernardo Schiavetta et Jan Baetens**

## Entretien

# De la Forme à l'Anti-Forme : pour introduire *Daddy DADA*

*J. B. : Jusqu'ici, ton œuvre littéraire s'est toujours placée sous le signe d'une recherche formelle très exigeante, menée avec grande rigueur. Que signifie ton intérêt pour cette nouvelle dimension dans ton travail, l'informe?*

B. S : Je ne m'intéresse pas actuellement à l'informe en soi, mais *à l'impureté, à la mixité des formes*. Mon travail d'écriture vraiment formelle a commencé vers 1980, par l'exploration de quelques formes simples étendues à la totalité d'un texte. Pour moi, pour mon usage personnel, un texte contient une « forme » lorsqu'on y retrouve au moins une régularité objective et objectivable, distincte des régularités normées de la langue.

*J. B. : C'est une définition minimaliste.*

B. S : Minimaliste mais opérationnelle. La forme la plus élémentaire, la plus simple, est évidemment la simple répétition, le simple retour indéfini de quelque chose, retour qui, lui, ne varie pas. Les récurrences simples et complexes ont été longtemps la caractéristique formelle même de la poésie prémoderne : la versification, les récurrences indéfiniment répétées de la métrique et des formes fixes. Répétition simple de tel ou tel vers, puis de telle ou telle strophe régulière. Il n'est pas faisable, ni nécessaire ici, de donner la liste exhaustive de toutes les autres récurrences complexes possibles.

*J. B. : Sans doute les formes possibles sont-elles infinies, mais toi-même, tu en as utilisé certaines plutôt que d'autres.*

B. S : D'une part, j'ai travaillé des répétitions simples mais « bouclées » sur elles-mêmes. Par association d'idées, j'en ai tiré des poèmes cycliques qui parlaient de cycles. D'autre part, j'ai pratiqué les strophes à chiasme, à symétrie inversée (un équivalent rythmique des taches de Rorschach ou des reflets des miroirs, si tu veux). J'en ai tiré des poèmes en miroir qui parlaient de miroirs. Bref, les thématiques de ces textes ont été *déduites* de

leurs formes. Ils ont été publiés sous le titre de *Fórmulas para Cratilo*, livre paru à Madrid, en espagnol, chez Visor, en 1990.

*J. B. :* Fórmulas para Cratilo*, ton livre le plus connu, celui dont on a le plus parlé et qui a donné son nom à* Formules*. Mais qu'est-ce que tu entends au juste par « déduire » une thématique d'une forme ?*

B. S : Il s'agit du « deuxième principe de Roubaud » tant vanté. En réalité, pour être juste, il faudrait plutôt parler d'*autoreprésentation* de Ricardou, étant donné que Jean Ricardou avait développé, bien avant les oulipiens, une réflexion minutieuse sur ce phénomène. Il s'inspirait, d'ailleurs, de la « mise en abyme » de Gide. Lorsque l'on pratique ce type d'écriture, de genèse de l'écriture, la forme et le fond peuvent interagir de manière analogique, symbolique. Par un fonctionnement méditatif de l'imagination, le sens surgit alors de la forme. Il surgit par similitude, par métaphore, par sémantisation de la forme ; en bref, par une *autoreprésentation fictionnalisante*. Toutefois l'autoreprésentation ne doit pas être solipsiste. Elle doit servir à réveiller l'imagination créatrice. La règle cesse alors d'être un lit de Procuste de l'expression personnelle, une « contrainte ». Elle devient une matrice féconde, une source de fictions et de représentations du monde.

*J. B. : Cela implique nécessairement un renoncement à l'expression romantique, n'est-ce pas ?*

B. S : Oui. Pour pouvoir écrire de cette manière, il faut arriver à un détachement de l'expression personnelle. On voit surgir ainsi une expression plus « profonde », plus mythique. Très jeune, j'ai été sensible au *Paradoxe sur le comédien* de Diderot et aux thèses de Wilde dans la *Décadence du mensonge*. Sur un plan plus technique, mes maîtres furent, au gré de mes lectures, d'abord Poe et Valéry, puis Ricardou et Mallarmé. Les méthodes de Roussel ou de Perec, en revanche, m'ont intéressé, mais sans plus. La *Philosophie de la composition* de Poe est la source directe ou indirecte des techniques anti-expressives de Mallarmé et de Valéry. La célèbre « initiative donnée aux mots » prônée par Mallarmé vient de Poe. Dans mon cas, j'ai été plutôt sensible à *l'initiative donnée aux formes*. Valéry a raconté comment une strophe rythmique vide est devenue la matrice de son *Cimetière marin*. Je me suis laissé guider par des formes vides « en miroir » ou « circulaires ». D'une manière assez visuelle d'ailleurs.

*J. B. : J'ai toujours pensé que les formes que tu utilisais venaient aussi d'ailleurs, du monde de la peinture.*

B. S : Léonard, dans son *Traité de la peinture*, conseillait de trouver des idées de tableaux sur les vieux murs, en regardant les taches d'humidité,

c'est-à-dire dans l'informe. J'en ai fait de même ; mais en méditant sur des figures géométriques, pythagoriciennes. Mon guide a été Escher. Pour créer ses propres images, si *hantées*, si pleines d'inquiétante étrangeté, il partait non pas de l'informe mais de figures *régulières*. Il construisait ainsi, peu à peu, des fictions plastiques. J'en ai fait de même, textuellement. Pour cette raison mes livres de poésie ont toujours porté des gravures de Escher dans leurs couvertures.

*J. B. : Comment es-tu sorti de cette hantise de la répétition pure, de la « galerie des glaces», si frappante dans* Fórmulas para Cratilo *?*

B. S : Après avoir beaucoup travaillé les formes régulières, j'en ai eu assez. On arrive à un certain épuisement parfois, à des impasses. J'ai commencé alors à m'intéresser aux anti-formes du langage, et notamment aux pseudo-langages dépourvus de sens, et notamment à celui que Dante a mis dans la bouche de Nemrod, le constructeur de la tour de Babel, dans un passage de la *Divine Comédie.* J'en ai tiré un centon plurilingue, babélique, *Almiraphèl*. Ce texte a été publié sur papier en plusieurs versions, dont une avec traduction française dans *Formules* nº 10. On peut trouver aussi une variante électronique sur Internet [www.raphel.net]. Il ne s'agissait pas de l'informe étendu à l'ensemble du poème, mais d'une construction *autour* de l'informe, autour du non sens proféré par le Nemrod dantesque. L'informe me semble ne pouvoir être qu'un aspect éphémère intervenant dans le processus qui change une forme en une autre forme, selon l'idée de saint Augustin.

*J. B. : Est-ce que tu veux dire que l'informe relève d'une utopie ?*

B. S : Il est quasiment impossible, selon ma propre définition de la forme, de produire une œuvre véritablement informe. Dès que quelque chose d'informe est répété, dès que cela devient une série, il en résulte automatiquement une régularité. Et une telle régularité est une « forme » simple, selon ma définition.

Il me semble toutefois qu'il existe dans l'histoire de la création humaine, au moins une œuvre véritablement informe. Elle n'est pas littéraire, mais plastique. Elle fut réalisée par Robert Rauschenberg.

*J. B. : Encore la peinture !*

B. S : Robert Rauschenberg avait convaincu Willem de Kooning de lui donner un dessin dans le but de l'effacer. Cet acte d'*effacement*, cette destruction, fut l'œuvre conceptuelle de Rauschenberg, son anti-œuvre : *Erasing de Kooning* (1953).

Cette performance d'effacement, et la trace qui en resta, c'est de l'Anti-Art par excellence, une anti-forme parfaite, une réussite absolue, compa-

rable à celle d'Érostrate. Mais elle est par essence irrépétable. Répétée, elle serait devenue forme. Fontana a produit des centaines de tableaux lacérés, Rauschenberg n'a fait qu'un seul et unique effacement, jamais une série…

*J. B. : Un artiste conceptuel actuel, Christian Capurro, met en scène des performances où il demande au public de « gommer » les pages d'un magazine.*

B. S : Capurro a transformé l'effacement en forme sérielle, donc. Rauschenberg a reculé devant le néant. Il a composé des assemblages d'objets concrets, plus ou moins peints. Il a beaucoup répété et varié cela. C'est un retour à la vieille et confortable anti-forme dadaïste de Duchamp, au ready-made « aidé »… désormais innombrable dans les galeries et dans les musées… Honnêtement, je ne me voyais pas te demander un poème écrit au crayon pour l'effacer. Tiens, c'est drôle comme idée. Cela nous fait rire.

*J. B. : Oui, c'est une idée idiote, et en effet très drôle. Je ne sais pas si Rauschenberg a voulu plaisanter, mais la critique, en tout cas, ne l'a pas fait. On n'a pas osé rire.*

B. S : *Erasing de Kooning* est une œuvre sérieuse. *Erasing de Kooning* est le fondement même de l'Art contemporain néo-dadaïste. Du moins de cette partie très considérable de l'Art contemporain qui peut aisément être définie comme un Anti-Art.

*J. B. : Tu te réfères à* Thomas McEvilley et à son *The Triumph of Anti-Art (2005) ?*

B. S : Oui, livre capital pour moi. McEvilley a réfléchi sur les trois jugements qu'il est possible de porter sur un objet artistique : le jugement conceptuel, qui se rapporte au Vrai, le jugement esthétique, au Beau et le jugement éthique, au Bien. Pour lui, l'Anti-Art résulte de la prédominance de certains jugements de valeur, conceptuels et éthiques, au détriment notamment de l'esthétique du Beau. Tous les jugements esthétiques, conceptuels et éthiques privilégiés par l'Anti-Art sont contre-culturels. Dans l'Anti-Art, le Haut, le Beau, l'Idéal, le Noble, l'Ancien, le Patrimonial, le Bien Fait, le Convenable sont décriés. En revanche, certaines valeurs cognitives et morales sont exaltées : le Nouveau, le Transgressif, le Correct (au sens politique). Il s'agit de valeurs contre-culturelles. Je mets donc l'Anti-Art en relation avec la contre-culture.

*J. B. : Tu donnes une étendue assez vaste au concept de contre-culture, je crois.*

B. S : Oui, pour moi ce concept se doit d'être large, pour être opérationnel. Le terme a été lancé par Theodore Roszak en 1969, dans son

livre *Vers une contre-culture*. Le phénomène était déjà en marche avant. La contre-culture, dans le sens que je donne à ce mot, est le moteur philosophique et politique des luttes anticapitalistes, anticoloniales, antiracistes, antisexistes, écologiques, altermondialistes, etc. C'est un *Zeitgeist* international, celui qui a animé et qui anime toujours notre intelligentsia engagée, avec mille nuances et non sans contradictions, dans la critique radicale de la supériorité capitaliste, occidentale, coloniale, blanche, hétérosexuelle et masculine. L'une des formes glamour prises par cet état d'esprit sera l'archicélèbre « déconstruction » de Derrida.

Depuis les lendemains de la Deuxième Guerre mondiale, et jusqu'au temps présent, l'Art contemporain va évoluer et se développer dans cette ambiance contre-culturelle, qui refuse les valeurs « hégémoniques » de la Culture dominante, ainsi que le « conformisme social » et toutes les hiérarchies. Sur le plan esthétique, le Lettrisme, le Situationnisme, Fluxus et d'autres ont pratiqué quelques déconstructions avant la lettre. Ils l'ont fait notamment par la création d'anti-formes qui seront *des tentatives réussies d'effacement de l'un ou de tous les critères académiques qui servaient précédemment à définir l'Art, la Littérature et la Culture, même dans leur acception « moderne »*.

Il en découlera, entre autres, ce que Harold Rosenberg a appelé la « dé-définition de l'Art ». Cette dé-définition de l'Art est plutôt une impossibilité de définir le domaine de l'Art lorsqu'on y intègre les anti-formes qui détruisent les critères définitionnels des Beaux-Arts.

*J. B. : Je vois, mais en pratique — il suffit de se promener un peu dans les musées ou les galeries — ces anti-formes n'ont nullement détruit l'Art comme pratique sociale. L'institution s'accommode très bien des anti-formes.*

B. S : Il faut distinguer en effet entre la définition *ontologique* de l'art, chose devenue très problématique aujourd'hui, et l'institution de l'art, le Marché si tu veux. Nous ne savons peut-être plus ce que c'est que l'Art « en général ». En revanche, de mon point de vue, les Beaux-Arts académiques et l'Anti-Art sont deux extrêmes parfaitement définissables — et qui se touchent plus qu'on ne le pense, ne serait-ce que par antiphrase. Les Musées sont, pour emprunter un terme à Duchamp, nominalistes. On y expose ce qui est admis comme Art « dans le monde de l'Art », selon la formule de George Dickie. Pour moi, l'utilisation dans un contexte artistique nominaliste de ces anti-formes anti-définitionnelles suffit à définir l'Anti-Art.

Mais je ne peux pas entrer ici dans les débats de philosophie esthétique. Je ne parle que de mon parcours *personnel* par rapport à l'objet artistique et littéraire.

*J. B. : Concrètement, quels sont les objets ou les pratiques qui exemplifient l'Anti-Art, selon ta définition ?*

B. S : Les œuvres produites par les futuristes les plus iconoclastes, dont le futuristes russes, et par le DADA historique, ainsi que la plus grande partie des œuvres néo-dadaïstes de l'Art-Contemporain : depuis les *happenings* de Fluxus et les *aktionen* porno-scato d'Otto Muehl jusqu'à *Cloaca* et les cochons tatoués de Wim Delvoye, le réfrigérateur posé sur un coffre-fort de Bertrand Lavier, la prostitution artistique d'Alberto Sorbelli, etc. etc. Un certain futurisme et DADA furent clairement contre-culturels et anti-artistiques. Pour mémoire, « anti-art » est un terme que l'on retrouve une seule fois chez Tzara, non expliqué, non théorisé. Toutefois, les débuts de l'Art contemporain néo-dadaïste ne se placent pas en continuité *directe* avec les dadaïstes historiques. Ceux-ci —et en premier lieu Marcel Duchamp— ne seront récupérés qu'après-coup par l'Art contemporain, dans le cadre politique très accueillant de la contre-culture proprement dite.

*J. B. : L'Anti-Art ne peut donc exister que grâce à un certain contexte ?*

B. S : Oui, en l'occurrence, c'est dans le cadre de la contre-culture triomphante que triomphent les anti-formes néo-dadaïstes. *Elles sont prises très au sérieux.* Les monochromes d'Alphonse Allais étaient comiques. En revanche, les monochromes de Rauschenberg, de Klein, de Ryman et de tant d'autres sont des œuvres éminemment sérieuses. En général, tous les procédés du Comique, et plus particulièrement les procédés du *comique pamphlétaire*, comme la caricature et la dérision, seront repris par la déconstruction de la Culture opérée par l'Art contemporain néo-dadaïste.

*J. B. : J'imagine qu'avec le Temps, et avec l'esprit du Temps, la limite entre le sérieux et le comique a changé.*

B. S : Il y a eu l'ironie romantique. Nous sommes dans le sarcasme post-moderne. Un sarcasme pamphlétaire, très sérieux, très engagé. Avant la Modernité et la post-modernité, le sérieux se plaçait exclusivement sur les valeurs et les thématiques hautes, idéalisées, qui étaient aristocratiques, comme l'étaient la tragédie et l'épopée antiques. Le sérieux recouvre désormais les thématiques basses. Notre pensée contre-culturelle a « déconstruit » la « supériorité » du sérieux prémoderne. Le Beau, l'Idéal, le Noble, le Patrimonial, le Bien Fait, le Convenable, *bref, les valeurs du Haut*, sont considérés comme des valeurs ou des thématiques qui valident et entretiennent la domination de classe, l'oppression — symbolique d'abord, pratique ensuite — des faibles et des déshérités. La Culture hégémonique serait une culture de classe. C'était déjà l'une des thèses de Gramsci, si mes souvenirs sont bons.

*Mutatis mutandis*, les thématiques anti-héroïques du Bas ont quitté peu à peu le domaine du Comique et sont devenues de plus en plus sérieuses. La laideur, la maladresse, le trivial, l'inconvenant, l'incongru, l'absurde, la folie, la stupidité, la puérilité, sans oublier le scatologique et l'obscène, sont des thèmes bas, comiques, devenus omniprésents dans L'Art contemporain. Ils n'y remplissent pas une fonction comique ludique, mais une fonction pamphlétaire. D'où leur glissement vers le sérieux.

Selon Baudrillard, l'Art contemporain serait coupable de duplicité : il revendiquerait la nullité, l'insignifiance, le non-sens, mais il le ferait surtout parce qu'il est *vraiment* nul. Baudrillard est injuste avec la parfaite cohérence anti-esthétique de l'Anti-Art, où règne le *pathétique du dérisoire*. Il s'agit d'une métamorphose, et même d'une inversion du sublime préromantique, celui de l'homme tout petit face à de la démesure du grandiose. Le « sublime terrible » de Burke, en passant d'abord par le « grotesque sublime » romantique de Victor Hugo, et ensuite par la *négativité* d'Adorno et par sa réflexion sur Auschwitz, est devenu le sublime (le tragique, le pathétique) du sinistre, de la catastrophe, du chaos et du néant. Le « grotesque sublime » prôné dans la préface au *Cromwell*, considéré par Hugo comme caractéristique de la Modernité d'alors, est peu à peu devenu le « grotesque sérieux » ou plutôt le « grotesque pris au sérieux » de notre post-modernité.

*J. B. : « Sérieux » et « comique » ne sont donc pas des propriétés des objets, mais des jugements externes, qui sont finalement des jugements de classe ?*

B. S : Dans le cadre du théâtre antique, le spectateur devenait Supérieur par procuration, en s'identifiant aux héros. Il ressentait pour eux de l'empathie, d'où la *catharsis* tragique. En revanche, il n'y avait aucune *catharsis* dans le spectacle comique, mais l'explosion du rire ou l'affleurement du sourire. Le spectateur antique n'éprouvait pas de l'empathie pour les anti-héros du comique.

L'empathie envers les anti-héros est un phénomène assez récent. Il est contemporain de la comédie larmoyante et du réalisme. La littérature picaresque, par exemple, n'était pas « réaliste » mais comique. Du point de vue idéalisateur, académique, ce qui est commun, banal, « réaliste » ou bas devient *automatiquement* non sérieux, et donc Comique.

Je crois que un protagoniste devient anti-héros comique dès qu'il n'est plus capable de rester au « bon niveau » de l'idéel — ou simplement du convenable. C'est à mon sens l'un des deux aspects essentiels du Comique, l'autre étant l'absence d'empathie envers l'anti-héros. L'anti-héros comique rate toujours la marche. Il devient laid, ou maladroit, ou fou, ou stupide, ou puéril, ou scato. Dans cette optique de l'idéalisation ratée, le bourgeois

qui se veut gentilhomme, la femme qui se veut savante sont les personnages emblématiques du *ridicule*.

*J. B. : On est bien loin de tout cela aujourd'hui.*

B. S : Oui et non. Le rire du comique ancien, comme celui de notre comique populaire, était sans culpabilité. La fin des comédies étant toujours heureuse, l'anti-héros ne souffrait que « pour rire ». De nos jours, le Comique continue à jouer sur les malheurs de l'anti-héros qui ne souffre que « pour rire ».

*J. B. : Selon toi, l'esprit des temps a donc inversé les jugements traditionnels du comique et du sérieux.*

B. S : Non, la limite entre comique et tragique persiste. Elle est toujours opérante, par exemple, dans les films oscarisés et dans les romans goncourisés, objets de consommation pour les *happy many*, ceux qui ont oublié les sombres prophéties de Godard et de Robbe-Grillet.

*Ce qui a changé est la limite entre le sérieux et le non-sérieux.* Maintenant, le sérieux inclut les thèmes du comique, mais sans faire appel aux mécanismes du rire et du sourire. Maintenant, chez les *unhappy few* de l'intelligentsia, on éprouve une grande empathie envers les anti-héros et leur monde « bas ». L'introduction de l'empathie politiquement correcte a changé la donne.

*J. B. : S'agit-il selon toi d'un changement total et définitif ?*

B. S : Je ne suis pas prophète. Définitif, je ne sais pas. Total, non. Il ne s'agit pas d'un changement vraiment total. L'art populaire, l'art des masses est conservateur : les héros et les formes traditionnelles y survivent vaillamment. James Bond est aristocratique, mais kitsch. La mélodie, le vers et la rime continuent à fonctionner dans les chansons et dans les comédies musicales. Tout cela est kitsch, commercial : non sérieux *par définition.*

En revanche, la limite entre le sérieux et le non-sérieux a changé pour la plupart des membres de l'intelligentsia. L'intelligentsia contre-culturelle ne rit plus des anti-héros lorsqu'ils sont humbles, car cela pourrait impliquer le mépris de l'homme d'en bas, que notre époque ne perçoit plus comme *phaulos*, c'est-à-dire bas *au sens social et moral* donné à ce mot grec dans la *Poétique* d'Aristote. L'homme d'en bas est une victime tragique ou pathétique du système. L'inversion, car inversion il y en a, oui, touche en fait les « valeurs traditionnelles ». Cet état des choses a produit un effet dévastateur sur les anciens genres purs et sérieux : presque toutes les thématiques et presque toutes les *formes* propres aux valeurs hautes, désormais déchues, sont devenues de plus en plus suspectes, réactionnaires

et finalement *ridicules*. C'est, sans doute, une Doxa réductrice, mais elle est encore notre Doxa.

J. B. : *Il n'est donc plus possible d'utiliser les formes hautes lorsque l'on crée des œuvres qui s'adressent à l'intelligentsia* ?

B. S : Pour notre intelligentsia contre-culturelle, les *formes hautes* sont liées aux *valeurs hautes*. Tout cela est *politiquement* suspect. Tout cela sonne faux. Non sérieux. En définitive, il était clair pour moi que je ne pouvais écrire *à propos de thèmes hauts et nobles* dans des formes hautes et nobles. Je me serais couvert de ridicule.

Tant pis. J'en avais assez d'être sérieux, vraiment assez. Pour arrêter d'écrire sérieusement, je cherchais une anti-forme littéraire et je ne la trouvais pas.

J. B. : *Pour un auteur comme toi, qui n'est pas porté spontanément vers l'informe, une telle évolution est a priori problématique. Et pourtant ça ne t'a pas empêché de continuer à écrire.*

B. S : En littérature, notre « extrême contemporain » est sans doute une Anti-Littérature et une Anti-Poésie. L'attitude dadaïste fut revigorée dès le milieu des années 1940 par Isidore Isou, le Rauschenberg de la littérature. Il serait d'ailleurs plus juste dire que Rauschenberg a été l'Isidore Isou des arts plastiques, mais passons… Problème : les anti-formes de *l'extrême contemporain* sont très, *très sérieuses*… et j'en avais assez d'être sérieux. Vraiment assez. C'est ainsi que je suis allé me rafraîchir un peu chez Rabelais, Pétrone et Apulée. Chez les satiristes satyriques, très cochons. Chez les auteurs de satires ménippées. Dont Joyce et son *Ulysse*.

*J. B. : Un certain retour de l'humour, donc ?*

B. S : Dans la satire ménippée, la prose et le vers, les formes et les thèmes du haut et du bas sont mélangés, les héros et les anti-héros jouent à être le clown blanc et l'Auguste. La satire ménippée, à l'opposé de la pureté de tous les grands genres antiques est un anti-genre carnavalesque, pour utiliser l'adjectif de Bakhtine. Tout y est mélangé, selon l'étymologie du mot « satire » — c'est-à-dire *satura*, mot latin concret et trivial qui sert aussi à nommer le pot-pourri, la salade, la macédoine.

Il m'a semblé évident que la satire ménippée convenait parfaitement à DADA, qui était si carnavalesque, et à l'Art contemporain, qui est si sérieux. Or le sérieux tombe facilement dans le ridicule. Cela fait sourire ma Joconde... sous sa moustache DADA.

*J. B. : Tu ne t'es pas limité à plonger dans l'Anti-Art à ton tour ?*

B. S : Non, et je n'ai nullement renoncé à mon projet de fictionnalisation des formes, à mon souci de motivation et de symbolisation des

formes textuelles. Dans *Daddy DADA*, la forme et le fond sont en rapport analogique, symbolique : l'Anti-Forme parle de l'Anti-Art. Mais j'utilise l'Anti-Forme comique en tant que forme comique. Kitsch comme chez les ploucs, et même kitschissime. *Daddy DADA* n'est pas une œuvre sérieuse !

*J. B. : Le choix du roman plutôt que de la poésie, qui aurait pu se prêter au même jeu, relève-t-il d'un souci analogue ?*

B. S : Je tenais à présenter *Daddy DADA* à Cerisy, dans une salle où autrefois on avait beaucoup et longtemps parlé, fort sérieusement, du roman et de l'impossibilité du romanesque. *Daddy DADA* est une satire ménippée, et la satire ménippée fut sans doute l'ancêtre du roman. Le *Quichotte* est une satire ménippée, mais sans excès de cochoncetés, pour cause d'Inquisition. Je recommence donc à zéro, en païen, en grosse bête. Je crois même que *Daddy DADA* sera tout bêtement un roman très romanesque. Oink oink !

Achevé d'imprimer en novembre 2009
sur les presses de la **N**ouvelle **I**mprimerie **L**aballery
58500 Clamecy
Dépôt légal : novembre 2009
Numéro d'impression : 910260

*Imprimé en France*

La Nouvelle Imprimerie Laballery est titulaire de la marque Imprim'Vert®

***Formules*, dont *Le Monde* avait écrit qu'il était « urgent de se reporter à l'éditorial du premier numéro », est devenue au fil des ans « LA revue des littératures à contraintes » (*France Culture*, *Les Jeudis Littéraires*). *ArtPress a* mis en relief qu'elle « réexamine le statut des littératures à contraintes, le défi qu'elles jettent au jugement esthétique », et la *Quinzaine Littéraire* a loué son « exceptionnelle puissance créatrice ». Quelques livres récents en parlent avec faveur : Le *Dictionnaire de la Contestation au xx^e^ siècle* (Larousse) ou *Salut les Anciens, Salut les Modernes* de Christian Prigent (P.O.L), et d'autres s'en offusquent : le *Dictionnaire de la poésie française* de Jacques Charpentreau (Fayard) ou *Célébration de la Poésie* d'Henri Meschonnic (Verdier).**

En 2008, *Formules* a organisé à Cerisy une rencontre autour du thème de l'informe. Il existe en effet un foisonnement de formes et d'anti-formes dans l'art contemporain et dans la création poétique au sens large. Tenant compte de l'engouement pour l'informe, les participants ont choisi un pari opposé à ce qui se fait habituellement : au lieu de penser la forme à la lumière de l'informe, ils ont voulu, à travers des analyses critiques et deux œuvres de création (celles de J.-M. Gleize et de B. Schiavetta) s'interroger sur la pérennité d'un souci formel à l'intérieur même des pratiques de l'informe.

## jean-pierre bobillot, jean-marie gleize, jacinto lageira, marc lapprand


Arts visuels. Jacinto Lageira : *Critique et jugement de la forme*. Mireille Ribière : *L'informe de la grille*. Raphaël Pirenne *: Forme et informe chez Alberto Giacometti entre 1930 et 1945*. Danièle Méaux : *Photographie & contrainte*. Jan Baetens : *La question de l'informe en photographie. L'exemple de Marie-Françoise Plissart*. Cécile De Bary : *Entre contraintes et protocoles : Édouard Levé*. Jean-Jacques Thomas : *Formulations : accessibilité et ostentation dans la poésie extrême contemporaine*. Écritures poétiques. Hermes Salceda : *La désagrégation du langage et du monde dans* Nouvelles Impressions d'Afrique. Alison James : *Mètre, contrainte, procédé : quelques problèmes de la forme poétique en France et aux États-Unis*. Jean-Pierre Bobillot : *Les formes remises à nu par leur informe, même*. Adelaide Russo : *Forme et Informe chez Jean-Marie Gleize*. Laurent Fourcaut : *L'œuvre poétique de Dominique Fourcade comme « forme informe » : le cas exemplaire de* Xbo *(1988)*. Peter Consenstein : *L'anagramme et l'intention du poète*. Alain Chevrier : *Le vers isoverbal chez Ivar Ch'Vavar et Ian Monk*. Jean-Marie Gleize : *Simplifications / Conversions*. Éric Pellet : *Noir-écran / entretien*. Écritures narratives. Christelle Reggiani : *« Vie des formes » : les modèles biologiques des contraintes littéraires*. Camille Bloomfield : *De l'informe à la forme : l'archive, face cachée de L'Oulipo*. Christophe Reig : *Harry Mathews : Les Maux dans la Peinture*. Marc Lapprand : *Pour une esthétique de l'œuvre littéraire de Jacques Jouet*. Donata Meneghelli : *La tension entre la forme et l'informe dans le roman du xx^e^ siècle*. Jany Berretti-Follet : *Face à l'inextricable incohérence du monde :* The Waves, Un homme qui dort. Sjef Houppermans : *Futures hibernations. Renaud Camus en pleine forme*. Chris Andrews : *L'informe, l'asymétrie et la monstruosité dans l'écriture de César Aira*. Bernardo Schiavetta : Daddy DADA*, pages liminaires, suivi d'un entretien de l'auteur avec J. Baetens*.



Centre National du Livre

Communauté Française de Belgique

ISBN 978-2-35326-026-3 937 063 6 04-09 20 €